





Universidade de Brasília

Anésio Azevedo Costa Neto

**PROJETO: CERRADO –
Instaurando ambientes expandidos**

BRASILIA – DF
2020

ANESIO AZEVEDO COSTA NETO



PROJETO: CERRADO –
Instaurando ambientes expandidos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Doutor em Arte.

Linha de Pesquisa: Poéticas Transversais
Orientadora: Dra. Nivalda Assunção de Araújo

BRASÍLIA – DF
2020

ANESIO AZEVEDO COSTA NETO

PROJETO: CERRADO – Instaurando ambientes expandidos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Doutor em Arte.
Linha de Pesquisa: Poéticas Transversais

Brasília-DF, 27 de outubro de 2020

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Nivalda Assunção de Araújo / UnB (Presidente)


Prof. Dr. Marcelo M. Wanderley / McGill University-Canadá

Prof. Dr. Hugo Fernando Salinas Fortes Junior / USP

Prof. Dr. Vicente Carlos Martinez Barrios / UnB

Prof. Dr. Edgar Silveira Franco / UFG (suplente externo)

Prof.^a Dr.^a Denise Conceição Ferraz / UnB (suplente interna)



*Dedico este trabalho aos primeiros peregrinos do Cerrado
E aos meus pais*

*Orí mi o ʒe rere fún mi (Minha cabeça faça coisas boas para mim)
Òsààlà ki àwa àwúre (Oxalá nos dê boa sorte!)*

AGRADECIMENTOS

Esta tese é fruto de intenso contato de trabalho e afetos entre diversas pessoas:

Primeiramente, agradeço a Osogiyán.

Ao Cerrado Brasileiro;

À minha orientadora, Dra. Nivalda Assunção (UnB), pela parceria e contribuição imensurável no desenvolvimento desta pesquisa;

Ao Dr. Edgar Franco (UFG), ao Dr. Vicente Martinez (UnB), ao Dr. Eufrasió Prates (BSBLOrk – orquestra de Laptops de Brasília) e ao meu supervisor na McGill University, Dr. Marcelo Wanderley, pelas orientações e contribuições precisas no desenvolvimento desta pesquisa;

Ao Pablo Bas e à Marina Duarte (PUC – MG), pela ajuda e contribuição no desenvolvimento da poética sonora;

Ao Instituto Federal de São Paulo (IFSP), pelo apoio e por me conceder o afastamento integral para qualificação;

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UnB (PPGAV – UnB), pela incansável disposição na realização deste trabalho;

À Capes, pela concessão da Bolsa PDSE, que tornou possível um dos maiores objetivos de minha vida;

Ao Arlan Schultz (Lethbridge University) e aos pesquisadores do *Input Devices and Music Interaction Laboratory* (IDMIL), da McGill University, especialmente Eduardo Meneses, Johnty Wang, John Sullivan e Christian Frisson, que contribuíram de forma significativa para o aprimoramento de minha pesquisa poética;

Aos meus colegas do Grupo de Estudos e Pesquisa em Práticas Artísticas (GEPPA), pelo companheirismo; aos amigos da BSBLOrk; Alexandre Rangel; aos companheiros de Votuporanga, Ituiutaba, Uberlândia, Brasília, Montreal e do resto do mundo, que tornaram possível o desenvolvimento desta pesquisa:

Agradeço-vos de todo meu coração e alma! Que possamos comemorar eternamente o aprendizado conquistado em cada caminhada realizada. Mantenhamo-nos fortes e juntos.

Axé!



Afigura-se-me ser este o ato espiritual com que o homem modela um âmbito de fenômenos e o insere na categoria de "paisagem": uma contemplação em si reclusa, apercebida como unidade autossuficiente, entrançada, porém, numa extensão infinitamente ampla, numa torrente vasta, e guarnecida de limites que não existem para o sentimento do Uno divino e do todo da natureza (...).

(Georg Simmel)

Ninguém se torna nômade impenitente a não ser instruído, na carne, pelas horas do ventre materno, arredondado como um globo, um mapa-múndi. O resto é um pergaminho já escrito.

(Michel Onfray)

Resumo

O objetivo central desta pesquisa é criar ambientes multiperceptivos forjados a partir de materialidades sonoro-visuais, entendidas enquanto abstrações ou excertos da experiência do artista advindas do Cerrado. Nossa finalidade é propor poéticas de imersão na complexidade envolvida nos processos naturais que definem as paisagens daquele domínio morfoclimático. O ato poético, que assoma significado à materialidade percebida, é denominado “manobra”, e acaba por modelar espaços não-naturais onde são oferecidos [(*affordances*), GIBSON, 1981] estímulos perceptivos a resgatar a experiência do artista nas paisagens do Cerrado. Ao longo do desenvolvimento deste trabalho, travamos contato com inúmeros artistas e pesquisadores das mais diversas áreas do saber, tais como Filosofia, Ecologia Acústica e Geografia, que possibilitaram o desenvolvimento do conceito “ambiente expandido”, o qual nada é senão a identificação de práticas de apropriação e abstração das materialidades do Cerrado a partir da justaposição dialética entre os pares Natural/não-Natural e interior/exterior. A partir da confluência entre os pares dialéticos, surgem práticas poéticas e reflexões que endossam tais práticas e sustentam a proposta da presente tese. Esta, para além da criação de ambientes poéticos a partir da expressividade das performances audiovisuais e das instalações artísticas sonoro/visuais, sustenta-se na elaboração de um método de apropriação de elementos referentes à experiência do artista em ambientes naturais externos.

Palavras-chave: Cerrado, paisagem, ambientes expandidos, performances audiovisuais, materialidades.

Abstract

The main objective of this research is to create multiperceptive environments forged from sound-visual materialities, understood as abstractions or fragments of the artist's experience coming from the Cerrado. Our goal is proposing immersive poetics on the complexity involved in the natural processes that define this morphoclimatic domain's landscape. The poetic act that looms meaning to the perceived materiality, is called "*manobra*", and ends up shaping the unnatural spaces where [(*affordances*), GIBSON, 1981] perceptual stimuli are offered aiming to restore the artist's experience on the landscapes of the Cerrado. Throughout this paper's development, countless artists and scholars from many fields of knowledge were contacted, such as Philosophy, Acoustic Ecology and Geography, who made the development of the "expanded environment" concept possible, which is nothing but the identification of appropriation practices and abstraction of Cerrado's materialities from dialectical juxtaposition between Natural/Unnatural and Interior/Exterior peers. Poetic practices and reflections are emerging from the confluence between the dialectical peers, those reflections endorse said practices, and support the propositions in the present thesis, which beyond the creation of poetic environments from the expressiveness of audio-visual performances and sound-visual artistic installations, is based upon the formulation of an appropriation method of the element that is the artist's experience, that refers to the artist's experience on natural external environments.

Key words: Cerrado, landscape, expanded environment, audiovisual performances, materialities.

INTRODUÇÃO	16
I	17
II	17
III	19
0. ANTEPRIMEIRO	22
APRESENTAÇÃO DOS MATERIAIS DE COLETA	23
ORDENAÇÃO DO MATERIAL	27
1. EXPANDINDO	34
AMBIENTES EXPANDIDOS	35
INTRODUÇÃO	35
Antecedentes Poéticos	36
ARTE COMO FLUXO E PROCESSO: “PROJETO: CERRADO”	45
Vozes	47
Aterro de ossos	53
PROJETANDO PERCEPÇÕES, INSTAURANDO AMBIENTES	64
Metodologia	64
O encontro com a paisagem	64
A experiência com o gravador	72
Camadas Visuais	80
DIALÉTICA ESPACIAL	93
AS PERFORMANCES AUDIOVISUAIS	100
A criação do stellatum_	103
Meandros	107
Projeto: Cerrado – Primavera & Verão	122
Resolution	132
2. PAISAGENS	146
INTRODUÇÃO	147
MANEJO: O PRINCÍPIO DA EXPERIÊNCIA	148
REVISÃO DE LITERATURA PARA CONCEITUALIZAR O CONTEXTO OU CONTEXTUALIZAR O CONCEITO	160
A paisagem na Geografia	161
A paisagem na Land art	166
PROPOSTA DE INTEGRAÇÃO ENTRE GEOGRAFIA E LAND ART	175
CONCLUSÃO	182
REFERÊNCIAS	189

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: FOTOGRAFIA FEITA DURANTE CAMINHADA EM DELFINÓPOLIS-MG, NA REGIÃO DA CANASTRA.

FIGURA 2: IMAGEM FEITA DURANTE O PROCESSO DE MONTAGEM DE "ATERRO DE OSSOS".

FIGURA 3: IMAGEM FEITA DA MONTAGEM DE "ATERRO DE OSSOS", 2016, FOTOGRAFIA: NIVALDA ASSUNÇÃO.

FIGURA 4: IMAGENS FEITAS DURANTE VIAGEM ENTRE OS ESTADOS DE SÃO PAULO E MINAS GERAIS NO INTUITO DE REALIZAR CAPTURAS VIDEOGRÁFICAS DAS PAISAGENS DO CERRADO PARA COMPOSIÇÃO DE VÍDEOS PARA PERFORMANCES AUDIOVISUAIS, 2018/2019.

FIGURA 5: DIAGRAMA DO CAMPO LOGICAMENTE AMPLIADO, DEBATIDO POR ROSALIND KRAUSS EM SEU ENSAIO "A ESCULTURA NO CAMPO AMPLIADO", 1984, P. 135.

FIGURA 6: UM DOS ESPELHOS FIXADOS NA MARGEM DO RIO, EM PERSPECTIVA (À ESQUERDA) E EM DETALHE (À DIREITA).

FIGURA 7: RICHARD LONG: *COTOPAXI CIRCLE*, 1998.

FIGURA 8: ESTRADA EM NEBLINA, FOTOGRAFIA, DIMENSÕES VARIÁVEIS, 2016.

FIGURA 9: DIAGRAMA DA RELAÇÃO ENTRE MANEJO/MODELAÇÃO E OS DADOS DE COLETA NO CAMPO.

FIGURA 10: À ESQ. CAPA DE "VOLCANO SONGS"; À DIR. A ARTISTA MEREDITH MONK.

FIGURA 11: PÚBLICO DURANTE A APRESENTAÇÃO DA PAISAGEM SONORA "VOZES", 2016, BRASÍLIA -DF. FOTOGRAFIA: NIVALDA ASSUNÇÃO.

FIGURA 12: *STILL* DO VÍDEO "ATERRO DE OSSOS", 2016. FOTOGRAFIA: ANÉSIO NETO

FIGURA 13: À ESQ. IMAGENS DE JOSEPH BEUYS DURANTE O PLANTIO DOS CARVALHOS, EM 1982. À DIR., O TRABALHO ANOS DEPOIS. CRÉDITO DAS IMAGENS © DACS.

FIGURA 14: IMAGENS DA MONTAGEM DA *ASSEMBLAGE* QUE RESULTOU NO VÍDEO "ATERRO DE OSSOS", 2016. FOTOGRAFIA: NIVALDA ASSUNÇÃO E ANÉSIO NETO.

FIGURA 15: JOSEPH BEUYS, 7000 OAKS, 1982. CARVALHOS E PEDRA BASALTO. DOCUMENTA #7 DE KASSEL, ALEMANHA (NO ALTO); ANÉSIO NETO, PROJETO BIOMA 2 - ATERRO DE OSSOS, 2016. ESPELHO, BÚSSOLA, TERRA E OSSOS DE VACA. UNÁÍ – MG (ABAIXO) – FOTOGRAFIA DE NIVALDA ASSUNÇÃO.

FIGURA 16: MONTAGEM DE "ATERRO DE OSSOS", REALIZADA POR NIVALDA ASSUNÇÃO, 2016. FOTOGRAFIA: ANÉSIO NETO.

FIGURA 17: BILL VAZAN, *STORY ROCK*, 1986, MONTREAL. FOTOGRAFIA: ANÉSIO NETO.

FIGURA 18: À ESQ., FOTOGRAFIA DE SHIRLEY PAES LEME; À DIR., TRABALHO DE RICHARD LONG.

FIGURA 19: GRAVADOR ZOOM H5 COM MICROFONE XY (ESTÉREO).

FIGURA 20: IMAGEM DE SATÉLITE DA RESERVA AMBIENTAL PRÓXIMA À USINA HIDRELÉTRICA DE ÁGUA VERMELHA, LOCALIZADA ÀS MARGENS DA RODOVIA SP-543, NA DIVISA ENTRE OS ESTADOS DE SP E MG, LOCAL DE REALIZAÇÃO DE UMA DAS COLETAS DE ÁUDIO. FONTE: GOOGLE EARTH.

FIGURA 21: À ESQ.: PARIS, TEXAS (1984) DIR. WIM WENDERS; À DIR.: IMAGEM FEITA DURANTE VIAGEM PARA COLETA DE MATERIAL VISUAL, 2019.

FIGURA 22: À ESQ., *STILL* DO VÍDEO DE BILL VIOLA, "HE WEEPS FOR YOU", 1976. FONTE: SITE DO MEDIEN KUNST NETZ; À DIR., IMAGEM DA INSTALAÇÃO DE JANET CARDIFF E GEORGE BURES MILLER, "IMBALANCE.6" (JUMP), 1998.

FIGURA 23: DA ESQ. EM SENTIDO HORÁRIO: ROBERT SMITHSON ANDANDO SOB SUA OBRA, SPIRAL JETTY; *STILL* DO VÍDEO "HARD CORE", DE WALTER DE MARIA, 1969; E TRECHO DO DOCUMENTÁRIO "LEANING INTO THE WIND", SOBRE OS TRABALHOS DE ANDY GOLDSWORTHY, 2018.

FIGURA 24: *STILL* DO VÍDEO "SOBRE | PAISAGEM", *VÍDEO ART*, 2018/2020.

FIGURA 25: IMAGEM 1 & 2 – TRECHOS DO VÍDEO DA PERFORMANCE "PROJETO: CERRADO – PRIMAVERA", 2020.

FIGURA 26: REPRESENTAÇÃO VISUAL DA CORRELAÇÃO ENTRE OS AMBIENTES GENÉRICOS E INSTAURADOS A PARTIR DE MATERIALIDADE PRESSUPOSTA.

FIGURA 27: ANÉSIO NETO E EDGAR FRANCO DURANTE A PERFORMANCE AUDIOVISUAL "CERRADO-SER", DERIVADA DE *PROJETO: CERRADO*, EM JAN. DE 2019.

FIGURA 28: PÚBLICO DURANTE A PERFORMANCE AUDIOVISUAL DE ANÉSIO NETO E EDGAR FRANCO, EM JANEIRO DE 2019.

FIGURA 29: EM SENTIDO HORÁRIO - *P. STELLATUM* EM DETALHE; CONTRAMERGULHO E LOCAIS DE OCORRÊNCIA DA GRAMÍNEA AO LONGO DA AMÉRICA CENTRAL E DO SUL.

FIGURA 30: ÍCONE E LOGOTIPOS DESENVOLVIDOS POR RONALDO BOTELHO PARA O *STELLATUM_* (@FOLIADOSREIS).

FIGURA 31: ROBERT SMITHSON, *CORNER MIRROR WITH CORAL*, 1969. © HOLT/SMITHSON FOUNDATION.

FIGURA 32: ROBERT SMITHSON, *LINE OF WRECKAGE BAYONNE NJ*, 1968, © HOLT/SMITHSON FOUNDATION.

FIGURA 33: O MÚSICO JOHN HAUGHM EM APRESENTAÇÃO. FOTOGRAFIA: ANÉSIO NETO.

FIGURA 34: LA MONTE YOUNG / MARIAN ZAZEELA, "THE BLACK ALBUM", 1969.

FIGURA 35: RUSSOLO E SUA MÁQUINA DE FAZER RUÍDOS, A "INTRARUMORI", 1914. RUSSOLO TEORIZOU O "SOM-RUÍDO" COMO FORMA DE PROPOR O ENCONTRO ENTRE MÚSICA E VIDA.

FIGURA 36: *STILL* DO VÍDEO "2017 BSBLOK PLANETARIO BRASILIA", PERFORMANCE REALIZADA NO ENCERRAMENTO DO EVENTO *IMMERSPHERE*, NO PLANETÁRIO DE BRASÍLIA. AO CENTRO, EUFRASIO PRATES.

FIGURA 37: EDGAR FRANCO EM APRESENTAÇÃO COM POSTHUMAN TANTRA.

FIGURA 38: BORDAS LÍMITROFES DA MACRO E MICROESCALA DA PAISAGEM. IMAGENS DO VÍDEO QUE COMPÕE A PERFORMANCE AUDIOVISUAL *PROJETO: CERRADO – PRIMAVERA*.

FIGURA 39: IMAGENS DA PERFORMANCE "PRIMAVERA", REALIZADA NA GALERIA 406N, EM BRASÍLIA, OUTUBRO DE 2018. FOTOGRAFIA DE NIVALDA ASSUNÇÃO.

FIGURA 40: IMAGEM 3 & 4 – TRECHOS DO VÍDEO DA PERFORMANCE "PROJETO: CERRADO – PRIMAVERA", 2020.

FIGURA 41: CAPA PARA O FORMATO DIGITAL DO ÁLBUM *PROJETO: CERRADO - PRIMAVERA & VERÃO*, 2020. ARTE GRÁFICA: HAVANE MELO, 2020.

FIGURA 42: O ARTISTA SONORO LOSCIL, EM UMA APRESENTAÇÃO EM 2018.

FIGURA 43: ANÁLISE TONAL DA PARTITURA "ACCIDENTS HARMONIQUES", DE BERNARD PARMEGIANI.

FIGURA 44: PRIMEIRO ESBOÇO PARA UMA PARTITURA VISUAL PARA A COMPOSIÇÃO "O ATAQUE DO GUARÁ", INTERVENÇÃO DIGITAL SOBRE GRÁFICO ESPECTRAL DE PITCH, DO ADOBE AUDITION.

FIGURA 45: A INTERFACE GRÁFICA DO USUÁRIO PARA O OBJETO DO MAX/MSP *SPAT.VIEWER*. À DIREITA, A DISPOSIÇÃO DOS ALTO FALANTES (NA IMAGEM APARECEM 6) PARA TRÊS FONTES SONORAS E O ÍCONE, AO CENTRO, DO OUVINTE. À ESQUERDA, PARÂMETROS DE CONTROLE DAS FONTES SONORAS (S1, S2, S3 E R1 – REVERBERAÇÃO DO AMBIENTE LOCATIVO DAS FONTES).

FIGURA 46: TRÊS MOMENTOS DISTINTOS DA ABERTURA DO ESPECTRO SONORO – EM SENTIDO HORÁRIO, DO ALTO PARA BAIXO, A SETA À ESQUERDA NA IMAGEM APONTA PARA A ABERTURA EM GRAUS: 180; 10 E 84. A SETA À DIREITA NA IMAGEM DEMONSTRA A MAIOR OU MENOS ABERTURA DE ACORDO COM A ANGULAÇÃO DO ESPECTRO.

FIGURA 47: CAPA PARA O FORMATO DIGITAL DO EP (“*EXTENDED PLAY*” OU “FORMATO EXTENDIDO”) *RESOLUTION*, 2020. ARTE GRÁFICA: HAVANE MELO.

FIGURA 48: IMAGENS DO VÍDEO PARA “*RESOLUTION*”, NO QUAL, À ESQUERDA, VÊ-SE O GRÁFICO FOTOMÉTRICO DE AMBAS AS IMAGENS À DIREITA. AS LINHAS DAS CURVAS FOTOMÉTRICAS APRESENTAM AS BORDAS DE LUZ DOS OBJETOS DAS PAISAGENS E CONDIZEM COM O RETORNO AO PRINCÍPIO RESOLUTIVO DA NATUREZA. OS VÍDEOS DAS CURVAS FOTOMÉTRICAS FORAM REALIZADOS POR ALEXANDRE RANGEL.

FIGURA 49: *INSTABILIDADES OU SOBRE COMO MAPAS NOS DÃO A ILUSÃO DE ESPAÇOS ESTÁVEIS*, INSTALAÇÃO, BOLAS DE VIDRO, LÂMINAS DE VIDRO, TERRA, DIMENSÕES VARIÁVEIS, 2016. FOTOGRAFIA: ACERVO DO AUTOR.

FIGURA 50: MONA HATOUM, *3D MAPS*, 2008.

FIGURA 51: MONA HATOUM, *MAP*, 1998.

FIGURA 52: MONA HATOUM, *AFGHAN (RED AND BLACK)*, 2008.

FIGURA 53: IMAGEM DO SOLO DO QUAL PROVEIO UMA DAS AMOSTRAS DE TERRA PARA *INSTABILIDADES*, 2016. FOTOGRAFIA: ACERVO DO AUTOR.

FIGURA 54: *INSTABILIDADES*, ESCULTURA, VIDRO/BOLAS DE VIDRO/TERRA, DIMENSÕES VARIÁVEIS, 2016. FOTOGRAFIAS: NIVALDA ASSUNÇÃO.

FIGURA 55: REGISTRO DA COLETA DE MATERIAL PARA “*INSTABILIDADES*”, 2016. FOTOGRAFIA DE DANIEL RIZOTO.

FIGURA 56: ANÉSIO NETO, *BARROCO*, FOTOGRAFIA DIGITAL, DIMENSÕES VARIÁVEIS, 2016. FOTOGRAFIAS DE DANIEL RIZOTO.

FIGURA 57: *STILL* DO DOCUMENTÁRIO “*TROUBLEMAKERS: UMA HISTÓRIA DA LAND ART*”, 2015.

FIGURA 58: MICHAEL HEIZER, *DOUBLE NEGATIVE*, 1969-1970. O TRABALHO PODE SER DESCRITO COMO UMA FENDA ABERTA NA ROCHA NO MEIO DE UM DESERTO NOS EUA.

FIGURA 59: A) RICHARD SERRA, “*SHIFT*”, 1970 E B) ROBERT SMITHSON, “*SPIRAL JETTY*”, 1970.

FIGURA 60: ROBERT SMITHSON, *GYROSTASIS*, 1968.

FIGURA 61: CHRISTO E JEANNE-CLAUDE, *RUNNING FENCE*, 1976.

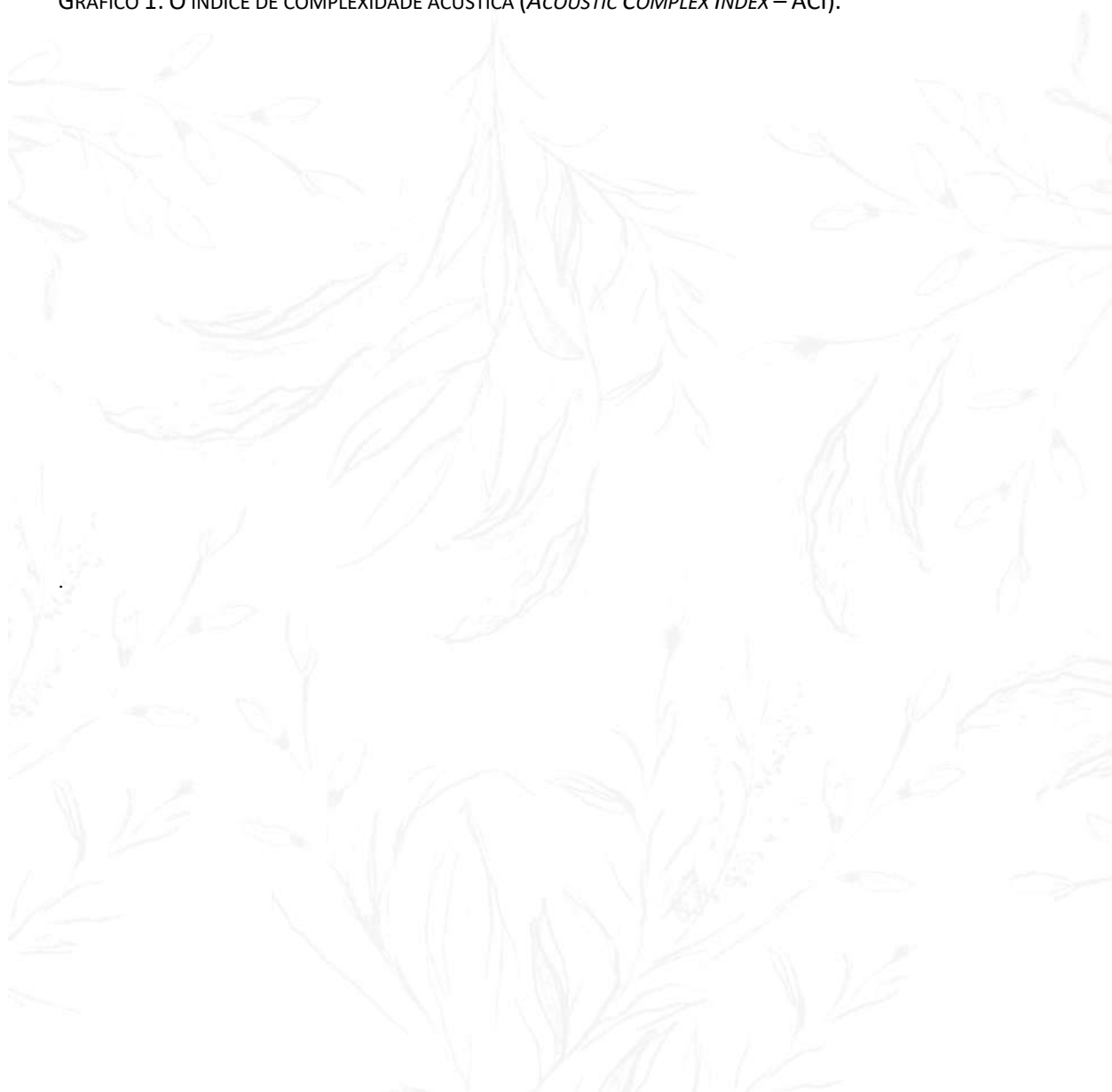
FIGURA 62: PÁGINA DO RELATÓRIO FINAL DE *RUNNING FENCE*, EM QUE PODEMOS OBSERVAR UMA ANÁLISE DETIDA ACERCA DOS IMPACTOS SOCIOAMBIENTAIS NA LOCALIDADE ONDE A OBRA FOI MONTADA.

FIGURA 63: REPRESENTAÇÃO CARTOGRÁFICA UTILIZADA POR CHRISTO NA COMPOSIÇÃO DE *RUNNING FENCE*. A LINHA CHEIA REPRESENTA A EXTENSÃO DA OBRA, ENQUANTO A TRACEJADA INDICA UMA ÁREA DE PRESERVAÇÃO AMBIENTAL.

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

TABELA 1: A BIOFONIA É O ELEMENTO SONORO REPRESENTATIVO DA PAISAGEM SONORA E DA COMUNIDADE ECOLÓGICA DE UMA DETERMINADA REGIÃO.

GRÁFICO 1: O ÍNDICE DE COMPLEXIDADE ACÚSTICA (*ACOUSTIC COMPLEX INDEX – ACI*).





INTRODUÇÃO

I

Essa tese propõe-se a estabelecer confluência entre os conceitos advindos da prática artística em performances audiovisuais e instalações artísticas, bem como a promover frutífero diálogo com as teorias operatórias, no intuito de apresentar princípios que sejam a base de toda e qualquer ação futura que venha se vincular à poética aqui parturida. Tais princípios serão buscados à luz de indagações poéticas bastante específicas, mas com possibilidades de interlocução universais, uma vez que, a partir dos trabalhos artísticos aqui propostos, lança-se luz sobre a relação entre indivíduo e meio ambiente. Examina-se, ainda, a correlação entre fatores que possibilitam a identificação da paisagem e o modo como a Natureza está incrustada em processos dinâmicos que podem ser explorados pelas operações artísticas.

Para tanto, coloco-me a explorar. Grande parte dessa exploração é realizada não apenas através da obtenção de dados coletados no campo, mas também por meio da escrita – posterior ao ato criativo que instaura a operação poética – que desvela conceitos, percursos, escolhas, enfim: tudo aquilo que é próprio da dialética “reflexão/ação/reflexão”. Por entre a escrita, o trabalho de arte continua.

II

Há muito viajo. De ônibus, sozinho de carro ou de moto, as paisagens e suas modificações constantes são visualizadas com bastante afinco e em grandes gramaturas. A linha do horizonte parece irreconhecível, mas é ali que os anseios teimam em se debruçar. A extensão do que se vê é, em última medida, mero detalhe conceitual. As paisagens vistas têm o potencial de dissolver aqueles que se entregam a elas. Se percebo um

emaranhado de linhas, pontos, planos, texturas, sinais visuais e sonoros, e refiro-me a todo esse conjunto sob o termo “paisagem”, então é impossível não estarem contidos na definição deste conceito os modos de minha percepção. Ademais, não há possibilidade, para aquele que percebe a paisagem, dissociar-se das percepções que lhe são próprias. Deste modo, pareceria válido, como primeira tentativa de definir a problemática da presente pesquisa, assim indagar: ao que me refiro quando digo “paisagem”?

A aproximação para com o conceito de paisagem demanda uma postura de trabalho transdisciplinar, porém, a postulação é a pesquisa em artes, que pode ser definida em relação à criação de obras de arte (CATTANI, 2002). Partindo do pressuposto de que uma obra de arte pode ser percebida e entendida como uma “máquina de significar” (PAZ, 1990, p. 56), a aproximação para um conceito delimitado pelos saberes Filosóficos, Geográficos, Biológicos e afins deve ser feita a partir do desdobrar criativo (poiético)¹. Assim, a problemática dever-se-ia estruturar a partir da compreensão da importância do fazer artístico, e não simplesmente a partir dos desdobramentos de sentido possíveis a partir da obra. Desse modo, as indagações que são nutridas aqui têm em vista uma compreensão de como a produção poética resultante desta pesquisa poderia apresentar uma aproximação para com uma noção própria do artista quanto à paisagem. Seria possível ser dito *“em que medida a presente produção artística apresenta uma percepção tão minha acerca das paisagens que exploro”*? A redundância pode parecer estranha, todavia, é o pressuposto dessa apresentação.

Ainda assim, a produção poética aparece deslocada na proposição do problema. Sandra Rey (1996) caracteriza a poiética não como o estudo da obra feita, mas como a pesquisa

¹ “A poiética compreende, por um lado, o estudo da invenção e da composição, a função do acaso, da reflexão e da imitação; a influência da cultura e do meio, e por outro lado o exame e análise de técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação” (PASSERON apud REY, 1996, p. 84).

que se desdobra a partir dos *variados caminhos que a obra parece instaurar*. Cattani (2002), ao estabelecer a diferença entre a pesquisa em arte e em outras áreas das Ciências Humanas, afirma que *o objeto da primeira não pode ser definido a priori, pois “ele está em vir-a-ser (sic) e se construirá simultaneamente à elaboração metodológica”* (p. 40). Pareyson (1991) complementa que *o artista, ao criar a obra, “invente o seu próprio modo de fazê-la”* (p. 59). As três citações acima postulam como sendo integrante da pesquisa em arte a criação de um método ao qual esteja vinculada a criação da obra de arte. Todavia, parece que, em todas elas, a minúcia da pesquisa em arte se inicia a partir da compreensão de que o fazer é um processo constante de formação de significado, e que não se pode prescindir dessa condição. A partir daí, poder-se-ia concluir que, ao problema (problemática), segue uma postura prática, no sentido de elaboração de um processo cuja implicação seja um objeto artístico. É desse modo que haverá sempre a necessidade de se situar, no interior da problemática central da pesquisa, o *fazer*.

III

É a partir de minha experiência na paisagem que são formadas indagações acerca de meus problemas poéticos, e fustigados os conceitos operacionais, A condição material que sustenta as inflexões poéticas é apresentada em “AntelPrimeiro”, seção onde se busca a consideração da maneabilidade da experiência no campo como pressuposto do ato criativo. Toda essa discussão inicial será guiada pela seguinte questão: ***como englobar os elementos de minha experiência com o Cerrado no processo criativo das***

performances audiovisuais e instalações artísticas a fim de aprofundar na compreensão das interações dinâmicas entre indivíduo e paisagem nos ambientes instaurados?²

“AntelPrimeiro”, capítulo razão dos demais, o “princípio do princípio”, entrega as noções preliminares nas quais me baseei para orientar o percurso. Ainda que trate por “preliminares” tais noções, elas foram tomando forma ao longo do processo de escrita, sendo visualizadas e ganhando aspectos que as tornaram “explícitas”. Desse modo, o caráter preliminar aqui posto não é temporal, mas se apresenta em caráter lógico, propedêutico, ainda que posterior ao início da pesquisa.

Posteriormente, a tese divide-se em duas partes: “Expandindo”, que trata da dinâmica entre as propostas artísticas e as reflexões advindas, bem como dos antecedentes conceituais da problemática central, a metodologia e a justificativa na definição do problema; em “Paisagens”, discutimos a aproximação com os conceitos operatórios da ciência geográfica e com as propostas dos artistas da *Land art*, fazendo fluir importantes considerações acerca de uma definição no horizonte do trabalho artístico. “Expandindo” e “Paisagens” subdividem-se em tópicos discursivos, os quais se organizam mais em torno da necessidade de se organizar e criar-refletir o objeto sobre o qual buscamos referência. Nessa perspectiva, propomos o termo em detrimento à ideia de capítulo:

o tópico é uma categoria abstrata, primitiva, que se manifesta “na conversação, mediante enunciados formulados pelos interlocutores a respeito de um conjunto de referentes explícitos ou inferíveis, concernentes entre si e em relevância num determinado ponto da mensagem” (JUBRAN apud PINHEIRO, 2012, p. 797).

² As composições sonoras encontram-se na plataforma Bandcamp: <https://stellatum.bandcamp.com/>. Os vídeos, na plataforma Vimeo: <https://vimeo.com/stellatum>.

Na primeira parte, apresentamos e discutimos a gênese dos trabalhos artísticos e o termo ***ambiente expandido***. Os trabalhos têm por pressuposto a compreensão da Natureza em sua “processualidade” e a introjeção da dinâmica inerente a Ela como condição estruturante. Também intencionamos apresentar a confluência das operações artísticas de acordo com os desdobramentos dos conceitos operatórios provenientes da História e Filosofia da Arte, da Ecologia Acústica e da Geografia. Já na segunda parte, objetivamos uma arqueologia do conceito da paisagem a partir de uma reflexão topográfica. A proposta de ambas as partes é fundar as condições para a instauração poética de ambientes multiperceptivos que apresentem sua própria complexidade estrutural a partir da identificação de princípios correlatos aos processos interdinâmicos da Natureza.



0.

ANTE|PRIMEIRO

APRESENTAÇÃO DOS MATERIAIS DE COLETA



**FIGURA 1: FOTOGRAFIA FEITA DURANTE CAMINHADA
EM DELFINÓPOLIS-MG, NA REGIÃO DA CANASTRA**

Um plano ou um projeto podem ser definidos como um esboço descritivo de trabalho, arranjo ou disposição geral de uma obra que se pretende realizar. Um plano ou projeto se assenta em princípios para se estabelecer um fim e, a partir deles, fundar um conhecimento. Um plano ou um projeto não necessariamente precisam apresentar princípios rígidos, pois, se assim o fizessem, seriam dogmáticos. Destarte, não precisam ser rigorosos na determinação de sua investigação, que pode estar sujeita ao “erro”. Essa sujeição não deve ser vista menos como uma “aproximação” para com os objetivos investigativos (REY, 1996) que um obstáculo intransponível. Ao que se estabelece uma finalidade poética, com princípios não herméticos, tangenciando caminhos diversos de expressão e reflexão, apontando para um *fazer* que se esclarece na interface entre intuição e razão, denominamos plano ou projeto.

É neste sentido que se funda a finalidade deste AntelPrimeiro: apresentar os fundamentos poéticos obtidos nas incursões campestres do Cerrado. Aqui, temos por intuito desvelar aqueles materiais e as possíveis implicações poéticas na construção do trabalho prático. Assim, é necessário explorar devaneios, percursos, processos, materiais e metodologias que permitiram compreender que a arte tem a ver com o trabalho constante de modelar e remodelar a matéria em busca de suas singularidades, a favor da intuição e da construção, no sentido de perscrutar um elemento que seja, que possa ser definido como princípio poético. Ao fim e ao cabo, esse AntelPrimeiro é, antes de tudo, uma apresentação da modelação destes princípios.

A arte trabalha com os dados indiferenciados provenientes da sensação e os maneja conforme uma finalidade. Essa finalidade não é e nem pode ser universal, pois cada dado coletado desvela seus inúmeros conjuntos de possibilidades



FIGURA 2: IMAGEM FEITA DURANTE O PROCESSO DE MONTAGEM DE "ATERRO DE OSSOS".

Depreende-se que seria mais intrínseco ao campo das operações artísticas compreender as minúcias desses dados, tal como um artesão que se põe a descobrir os veios dos materiais com o qual trabalha, em contrapartida ao modelo industrial, que condiciona o manejo da matéria primordial. O artista, do mesmo modo que o artesão, parece estar a serviço de explorar materiais: as fissuras, suas relações com outros objetos e com o espaço/tempo.

A poética imberbe que principiou a presente pesquisa brotou das incursões realizadas em locais específicos do Cerrado, com a finalidade de explorar suas paisagens. Durante uma viagem a Unaí-MG, realizada em novembro de 2016, após a qual foi desenvolvido o vídeo “Aterro de ossos”, a perspectiva acerca das coletas de materiais³ tomou densidade no interior dos processos criativos. Naquele vídeo aparecem claramente os preceitos da arte da performance, condizentes à ação do corpo em desdobramento como fundante da poética (COHEN, 2002). A imagem abaixo é um *still* do vídeo que apresenta o momento final de uma ação de transformação do solo e a posterior *assemblage* de objetos naturais (rocha, madeira e ossos) a um espelho e uma bússola. Os registros da ação, mediante fotografias e vídeos, foram feitos sem se pensar em uma futura edição videográfica. Analisadas posteriormente, as imagens apresentavam os momentos do processo de execução da *assemblage*, no exato instante em que minhas mãos manejam a terra em frente ao espelho e à bússola. O registro desse momento foi feito em um curto vídeo e ele acabou sendo utilizado em um trabalho posterior⁴.

Como dito, a intenção inicial não era a realização do vídeo, o qual acabou sendo montado e editado após a análise da materialidade visual. Essa análise deflagra um retorno mesmo

³ Constituintes da matéria prima que contém informação indiferenciada: terra, rochas, água, a própria textura dos materiais, imagens da experiência no campo (fotografias ou vídeos), sons e cheiros.

⁴ “SobreIPaisagem”, 2020.

aos materiais, que faz desabrochar a potencialidade criativa de cada qual. O manejo ou o trato desdobrado a partir do meu retorno aos materiais é a ação a aderir sentidos possíveis e a diferenciar usos para tudo aquilo coletado em campo.

A preocupação com a visualização do que cada material poderia (ou não) prover de instigações só apareceu durante os processos de realização da presente pesquisa. A partir de então, são recolhidos, sobretudo, terra, água, rochas, flores, pedaços de madeira, áudios e imagens daquilo que possa vir a nutrir, em meus processos criativos, algum tipo de questionamento e integração à experiência no Cerrado – ***“aprisiono” aquilo que me captura.***

Os materiais coletados apresentam os limites da percepção, enquanto aqueles não coletados são mensurados em contraposição ao que é integrado à experiência no campo. O que definimos para o que está integrado à nossa experiência aflora e delimita os limites daquilo que definimos para compreender o que é percebido nas paisagens percebidas. Enquanto artista que se apropria da experiência no Cerrado, formalizada em excertos de paisagens, delimitadas a partir de um contexto espaço-temporal, a inquietação perante os materiais surge frente àqueles que não podem ser recolhidos e catalogados.

ORDENAÇÃO DO MATERIAL

(Não há caos que não seja condicionante.)

É necessário ordenar os dados da experiência – estabelecer um princípio que seja, para que o conhecimento advindo do manejo com aqueles se torne sensível e, por isso, inteligível. O pretexto é forte, mas não define a pesquisa, que desarrolha em reflexões processuais. Reflexões essas que modelam e remodelam a informação indiferenciada, repleta de

aspecto genitivo. Talvez, dessa sua gênese, flua aquele “princípio que seja”, para que a ordenação ocorra.

É proposto como objetivo central da presente pesquisa realizar trabalhos de arte sob a proposta dos ambientes expandidos, a partir dos quais sejam pressupostas realidades emergentes que fluem da hibridização entre os meios expressivos das performances audiovisuais & instalações artísticas, bem como dos ambientes artificiais e naturais, a modificar nossa noção de realidade vivida. A partir disso, raiz, surgem desdobramentos, os quais implicam outras ponderações: a necessidade de se refletir acerca da **materialidade da proposta, que parece ser irrevogável**. Da simples incursão por sítios do Cerrado, **surgem ideias que se confundem com os objetos dos quais elas derivaram**: esquemas saltam à mente, enquanto constato, no meio da massa perceptiva, que a *escuta* não é simplesmente a somatória dos dados sonoros mais o lugar; que os aromas identificam o olhar e que a paisagem não é redutível aos conceitos ou aos demais órgãos dos sentidos. Os dados provenientes dos órgãos dos sentidos, enfim, ajudam a testemunhar a paisagem. Como recortes e pressupostos. Deles preciso para tatear o fugaz. Todos esses dados parecem verossímeis, mas nenhum deles parece reivindicar similitudes:

Inúmeras vezes deambulamos pela natureza livre e avistamos, com os mais variados graus de atenção, árvores, cursos de água, prados e searas, colinas e casas e outras mil alterações da luz e das nuvens - mas, lá por atendermos a um pormenor ou contemplarmos isto ou aquilo, ainda não estamos conscientes de ver uma "paisagem". Pelo contrário, semelhante conteúdo particular do campo visual não há-de acorrentar o nosso espírito. A nossa consciência, para além dos elementos, deve usufruir de uma totalidade nova, de algo uno, não ligado às suas significações particulares nem delas mecanicamente composto - só isso é a paisagem. Se não me engano, raramente nos demos conta de que ainda não há paisagem quando muitas e diversas coisas se encontram lado a lado numa parcela de solo e são directamente contempladas. (SIMMEL, 2009, p. 5)

Os dados da sensibilidade são os suportes de trabalho, e deles são extraídos não conceitos ou princípios gerais, mas abstrações – parcelas *matéricas*, que, em partes, remetem ao todo correspondente: paisagem, totalidade perceptiva resultante

de processos dialéticos inferidos a partir da condição dos seres situados. A ordem posta sobre os dados apreendidos “lá” ou “ali” não passa de mera disposição do processo espiritual (SIMMEL, 2009) em forjar aproximações para com a paisagem onde foram recolhidos, a qual não possui um fundo, posto ser transparente. Dados apreendidos, recortes opacos.

Esses dados são meras testemunhas da experiência, e nunca expropriações da Natureza:

Um ‘pedaço de natureza’ é, em rigor, uma contradição em si; a natureza não tem frações; é a unidade de um todo, e no momento em que dela algo se aparta deixará inteiramente de ser natureza (SIMMEL, 2009, p. 6).

Os objetos coletados (doravante: materiais) a partir da incursão no Cerrado tornam-se excertos e, por isso, carregam a delimitação para com a Natureza. Tornam-se abstrações, e não conceitos. A ordem pressuposta, que poderia elencá-los em categorias de trabalho poético, é mais refém do processo criativo do que do princípio ordenador constitutivo (*arché*), presente na ciência e filosofia infantis. O processo partura sentidos possíveis, que adquirem formação tão logo situados no interior do processo criativo.

As operações artísticas implicadas a partir da definição dos materiais de trabalho são definidas pelos arranjos e rearranjos dos dados em processos, cuja potência é o desdobramento de múltiplos sentidos: “É nessa borda, entre procedimentos diversos transpassados por significações em formação e deslocamentos, que se instaura a pesquisa” (REY, 1998, p. 126). À medida que pode ser definida a partir da confluência entre os diversos momentos investigativos, a pesquisa se apresenta como um entrelaçamento da experiência proveniente dos sítios visitados com a construção de um discurso poético que busca insuflar possíveis relações de sentido entre os dados apreendidos. Há, portanto, duas classes de ações cujas interseções sintetizam os trabalhos poéticos aqui empreendidos: a experiência no campo, momento em que

ocorrem as coletas dos dados, e a posterior modelação desses dados em projetos ou trabalhos artísticos.





FIGURA 3: IMAGEM FEITA DA MONTAGEM DE “ATERRO DE OSSOS”, 2016, FOTOGRAFIA: NIVALDA ASSUNÇÃO.



FIGURA 4: IMAGENS FEITAS DURANTE VIAGEM ENTRE OS ESTADOS DE SÃO PAULO E MINAS GERAIS NO INTUITO DE REALIZAR CAPTURAS VIDEOGRÁFICAS DAS PAISAGENS DO CERRADO PARA COMPOSIÇÃO DE VÍDEOS PARA PERFORMANCES AUDIOVISUAIS, 2018/2019.





1. EXPANDINDO

AMBIENTES EXPANDIDOS

INTRODUÇÃO

A partir de uma reflexão que tem por base as ações de exploração e ocupação da “paisagem” e da “arquitetura” e de suas respectivas oposições (“não-paisagem” e “não-arquitetura”), Rosalind E. Krauss (1979, p. 38)⁵ evidencia uma vasta possibilidade de atuação discursiva e de manipulação da potência plástica do meio expressivo escultórico, iniciada e ampliada pelas práticas artísticas que se originam a partir dos anos de 1960. Da identificação de uma estrutura esquemática quaternária, definida em torno de dois eixos, dois pares dialéticos – “arquitetura” e “paisagem”, “não-arquitetura” e “não-paisagem” – apresentam-se como termos funcionais que definem as tensões da escultura moderna (KRAUSS, 1979, p. 38). Das finitas posições originárias da correlação entre esses pares ou termos (KRAUSS, 1979), surgem posições fluidas perante a plasticidade dos meios de expressão e estratégias concomitantes. Essas posições fluidas são elementais para se compreender não somente práticas, mas também o desdobramento de conceitos poéticos (genitivos) e estéticos (perceptivos) englobados em um processo dialético amplo, que caracteriza as práticas artísticas de 1960 até os dias de hoje. Nesse sentido, a intenção deste capítulo é apresentar o processo dialético implicado e complicado nos processos criativos das propostas artísticas instaurados no interior dessa pesquisa. Pretende-se, portanto, organizar o aparecimento das

⁵ “Pois, como vemos, escultura não é mais apenas um único termo na periferia de um campo que inclui outras possibilidades estruturadas de formas diferentes” (KRAUSS, 1984, p. 135). Apesar da referência ao texto traduzido para português, preferimos a citação ao texto original, de 1979.

práticas artísticas e explorar as reflexões em torno do “*ambiente expandido*” derivado e objetivo de tais práticas.

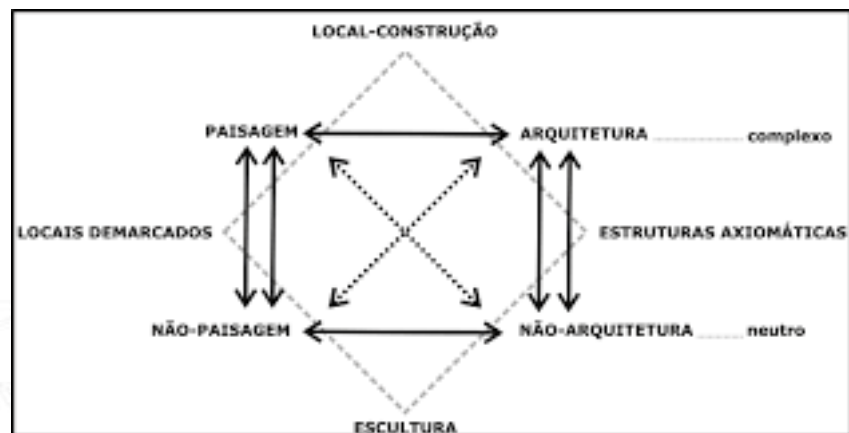


FIGURA 5: DIAGRAMA DO CAMPO LOGICAMENTE AMPLIADO, DEBATIDO POR ROSALIND KRAUSS EM SEU ENSAIO “A ESCULTURA NO CAMPO AMPLIADO”, 1984, P. 135.

T ANTECEDENTES POÉTICOS

As reflexões acerca do *ambiente expandido* têm sua gênese nas incursões pelas florestas do Cerrado, realizadas desde meados de 2007 sob a forma de caminhadas, as quais exerceram consideráveis mudanças no modo como percebo a paisagem. Entende-se a paisagem como o domínio percebido em uma determinada faixa de extensão territorial, marcada por cores, movimentos, texturas, odores, sons etc. (SANTOS, 2012, p. 67-68). Em outros termos,

a paisagem não se restringe apenas como substrato e meio, mas expande-se em *significados*, ao incorporar o sentido de fonte de vida, estabelecendo relações existenciais entre o Homem e a Terra, o sentido da geograficidade (*sic*) e de seus liames (GUIMARÃES, 2007, p. 120 – grifo meu).

A evocação de um ambiente⁶ a partir da materialidade do Cerrado começou a ser delineada a partir da elaboração de um trabalho que propunha um enfrentamento do indivíduo urbano ***às singelas modificações não percebidas a partir de nossas próprias presenças no Cerrado***⁷. Para esse trabalho em específico, preferiu-se utilizar materiais simples (espelhos e tinta acrílica branca) para enfatizar o contexto de inserção dos objetos e as relações implicadas naquele ambiente. É inevitável a aproximação com a proposta artística de artistas que atuam diretamente sobre a Natureza, sobretudo para com aqueles que tornam sua experiência na paisagem o substrato para sua arte. Nesse sentido, Richard Long, que apresenta seus trabalhos como a essência de sua experiência, e não como representação da experiência, torna-se a principal referência.

⁶ A noção de ambiente remete à integração entre as realidades físicas, virtuais e psicológicas (COSTA NETO, 2013) dos indivíduos humanos e não-humanos inseridos em um determinado contexto espaço-temporal.

⁷ O ambiente escolhido para a presente pesquisa é e sempre será o Cerrado e toda a sua complexidade lúdica: rios e seus afluentes, lagos, serras, árvores distorcidas, terra, frutas, rochas etc., que emergem de grandiosas afeições telúricas e intercedem à imaginação intervenções poéticas.



FIGURA 6: UM DOS ESPELHOS FIXADOS NA MARGEM DO RIO, EM PERSPECTIVA (À ESQUERDA) E EM DETALHE (À DIREITA).



FIGURA 7: RICHARD LONG: *COTOPAXI CIRCLE*, 1998. FONTE: [HTTPS://WWW.RESEARCHGATE.NET/FIGURE/RICHARD-LONG-COTOPAXI-CIRCLE-C-R-I-C-H-A-R-D-L-O-N-G_fig1_271423707](https://www.researchgate.net/figure/RICHARD-LONG-COTOPAXI-CIRCLE-C-R-I-C-H-A-R-D-L-O-N-G_fig1_271423707)

O trabalho foi montado dispondo fragmentos de espelhos (20 cm x 70 cm) às margens de um pequeno rio que serpenteia uma pequena mata de transição de Cerrado na cidade de Ituiutaba-MG. Sobre os espelhos foram escritas as seguintes palavras: rios, afluentes, ribeirão e córrego. O rio possui uma ligeira queda d'água, e é visitado com certa frequência por pessoas da cidade. A posteriori, os espelhos foram enterrados em pontos estratégicos do rio, previamente escolhidos para serem vistos de modo casual por quem ali estiver.

Quanto à sua montagem, questões acerca dos possíveis impactos ambientais resultantes da inserção de espelhos naquele ambiente – que poderiam ser mais ou menos agressivos ao local escolhido – vieram à tona. Tais questões demandaram metodologias específicas de abordagem que acabaram por fazer florescer práticas e conceitos até então não suscitados. Dentre esses, considero relevante a definição da escala quanto ao aferimento dos impactos ambientais para os materiais utilizados. A escala⁸ torna visível um determinado fenômeno (SANTOS, 2012), enquadrando as possibilidades de compreendê-lo em coordenadas espaço-temporais. Desse modo, defini-la é basilar para mensurar e compreender o fenômeno pressuposto. Se as fronteiras de minha percepção são alteradas por fatores climáticos, geomorfológicos, culturais, antrópicos etc., e esses fatores parecem estar incessantemente modificando as nuances do que apreendo da paisagem, então seria minimamente plausível estabelecer os limites analíticos do que pretendo observar nas paisagens que habito.

O trabalho também forneceu substrato para refletir acerca do corpus teórico a ser utilizado. Se, durante a realização da pesquisa de mestrado (2011-2013), o pensamento

⁸ Entendemos a escala como um filtro que limita o que podemos conhecer de um dado fenomênico situado no mundo, de modo que esse filtro seja adequado à abrangência do problema de pesquisa proposto.

de Milton Santos ocupou grande parte de minhas investidas conceituais para se pensar o espaço urbano e seus possíveis usos, em meados de 2016, meu problema poético consistia em estabelecer conexão entre os conceitos operacionais provenientes da Biologia e da Geografia com as investigações poéticas dos artistas da *Land art*. Nesse contexto, a perspectiva poético-conceitual visava investigar o uso de tecnologias e técnicas em arte direcionadas à ampliação de percepções e sensações relacionadas às experiências de transformação e criação de espaços perceptivos, a fim de aprofundar a mudança na perspectiva de se olhar a Natureza (*overview effect*) (MALINA, 1997, p. 226-232). Para isso, pareceu ser apropriado estabelecer proximidade com os estudos contemporâneos em ecologia, a fim de entender mais profundamente as dinâmicas dos ambientes naturais e, com isso, criar espaços perceptivos em que fossem engendradas percepções complexas⁹ a partir de minha experiência com o Cerrado.

A busca por um corpus teórico que me provesse conceitos operacionais para essa demanda poética resultou em um encontro com a análise dinâmica das estruturas que compõem os ecossistemas e contribuem para a modificação da paisagem. De acordo com Metzger (2001, p. 3):

As definições de ecologia de paisagens variam em função da abordagem (“geográfica” ou “ecológica”) e dos autores. A ecologia de paisagens é entendida como: o estudo da estrutura, função e dinâmica de áreas heterogêneas compostas por ecossistemas interativas (FORMAN & GODRON, 1986); a investigação da estrutura e funcionamento de ecossistemas na escala da paisagem (Pojar et al., 1994); uma área de conhecimento que dá ênfase às escalas espaciais amplas e aos efeitos ecológicos do padrão de distribuição espacial dos ecossistemas (TURNER, 1989).

⁹ Isto é, fundada na Teoria da Complexidade, que nos permite uma visão da Natureza de modo não linear, fractal, difusa e dinâmica. A complexidade nos demanda um comportamento de análise da Natureza que reconheça a interdependência dos elementos constituintes do mundo fenomênico. Além, compreendemos o conceito de Edgar Morin e Eliane Lisboa (2007), que busca apresentar a multiplicidade de coisas ou ideias que se nutrem no interior do pensamento/experiência, em contraposição ao reducionismo e à disjunção presente no pensamento moderno.

As definições para Ecologia da Paisagem são amplas e não se encerram em apenas uma referência, posto ser uma área de conhecimento “que ainda busca se definir e superar o impasse criado pelas diferentes visões de paisagem e dos seus pesquisadores” (METZGER, 2001, p. 2). Apesar da heterogeneidade de definições, a compreensão acerca das diversas dinâmicas que parecem configurar o que percebemos como paisagem é um consenso na análise sistêmica¹⁰, outra corrente de estudos analítica.

A análise sistêmica, em parte fruto da abordagem complexa das ciências inaugurada por Bertalanffy (1973), propõe a compreensão dos fenômenos geográficos a partir da interação de diversos elementos, tais como clima, geomorfologia, cultura, fatores antrópicos etc. De certo modo, tem-se aqui o início de um entendimento complexo da Natureza que demanda uma análise sistêmica, a qual pode ser estruturada a partir de elementos globais (inteiros, e não cindidos em partes). Além disso, o aspecto relacional existente entre tais elementos e a pressuposta organização hierárquica destes em sistemas menores solidários (LIMBERGER, 2006) não são preteridos e, por isso mesmo, são considerados relevantes no interior da análise. Uma compreensão possível da visão sistêmica poderia ser asserida no pensamento do geógrafo francês Vidal de La Blache, que, em 1913, reconhece a interdependência entre os fatos geográficos físicos e antrópicos. La Blache acredita existir um “elo comum [...] entre os diversos elementos” (BLACHE, 1982, p. 44) que nos permitiria, portanto, reconhecer sua complexidade. Apoiando-se nesta compreensão, foi definido o conceito de Geossistemas, que historicamente está também associado aos estudos integrados da paisagem propostos pela escola russa de Geografia. Para a compreensão dos Geossistemas, além dos fatores antrópicos que parecem transformar a paisagem, deve-

¹⁰ Autores de referência: Bertrand (1972; 2007); Bertalanffy (1973); Christofolletti (1999); Sochava (1977, 1978).

se tornar relevante o entendimento dos fatores geomorfológicos, climatológicos, da fauna e da flora etc., como contributos para uma análise mais complexa e completa da paisagem. A partir desse pressuposto, poder-se-ia inferir que a análise sistêmica atenta-se para *os sistemas das inter-relações de diversas categorias, a fim de estabelecer o estudo da paisagem.*

Assim, a abordagem atual ajuda-nos a delinear um corpus teórico mais amplo, no sentido de refinar nosso entendimento pela perspectiva das interdinâmicas entre os diversos elementos constituintes de uma paisagem. Se as questões colocadas outrora não podem ser as mesmas da presente pesquisa, pois mudaram os problemas, objetos e métodos, então é mister mudar os fundamentos especulativos, a fim de que o corpus proposto permita uma compreensão mais complexa¹¹ e dinâmica entre indivíduo e paisagem num contexto maior de interdinâmicas¹², as quais podem vir a interferir em nossa percepção da paisagem.

¹¹ Cf. nota 9.

¹² Fatores como clima, geomorfologia, relevo, vegetação e ações antrópicas/culturais no contexto de qualquer domínio morfoclimático, são relevantes na análise sistêmica da paisagem.



FIGURA 8: ESTRADA EM NEBLINA, FOTOGRAFIA, DIMENSÕES VARIÁVEIS, 2016.

ARTE COMO FLUXO E PROCESSO: “PROJETO: CERRADO”

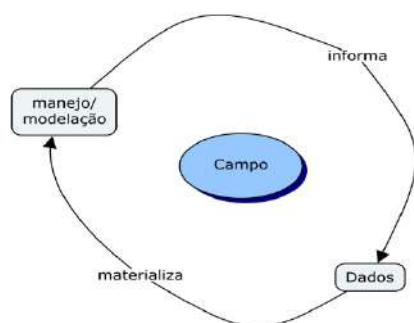


FIGURA 9: DIAGRAMA DA RELAÇÃO ENTRE MANEJO/MODELAÇÃO E OS DADOS DE COLETA NO CAMPO.

Projeto: Cerrado consiste em uma série de trabalhos, expressos em diferentes práticas, concatenados em torno de um mesmo conceito poético. Como suporte da prática, temos os dados obtidos da experiência no campo. Difusa, a experiência não se firma apenas em uma captura: é, também, mas não se limita à mera obtenção de materiais para compor os trabalhos artísticos. É, por isso, *trabalho* – porque se põe a manusear a massa de perceptos a fim de modelá-la em um complexo emaranhado processual de contínuo significado. Dito de outra forma, *Projeto: Cerrado* tem por finalidade manipular os dados extraídos das incursões do artista nas paisagens do Cerrado com vistas a instaurar **ambiências audiovisuais**. Lançados os princípios poéticos, o projeto é contínuo e visa a *processualidade*: funda-se no intuito de trazer à tona a complexidade do Cerrado às propostas artísticas e não se pauta em uma repetição ou na representação de tal complexidade. Antes de mais nada, pretende-se constituir a partir dessa complexidade primária a estrutura necessária para os processos inerentes à poética a ser aqui estabelecida.

Projeto: Cerrado une os preceitos da Arte Conceitual à expressividade da arte sonora, da arte da performance e da videoarte como forma de figurar uma fruição e compreensão orientada da Ecologia do Cerrado. Disso resulta uma poética que não se encerra em si, mas que desvela potenciais práticas a se adensar com e no tempo. O caráter processual impede a cristalização da proposta, a qual se adensa e se torna complexa à medida que engloba conceitos operacionais de áreas distintas do conhecimento e práticas artísticas que contribuem para endossar a poética.

Os problemas que orientam a presente pesquisa foram engendrados a partir das experimentações que permitiram o desenvolvimento de operações artísticas enraizadas na

apropriação de dados obtidos da experiência no campo e na consequente modelação destes em objetos de arte que pressupõem a dinâmica subjacente às paisagens do Cerrado. Mas aqui cabe o estabelecimento de uma questão: o que se configura como a experiência? Ou melhor: do que foi vivido, o que pode ser enquadrado no interior da experiência do artista?

Os dados não são, por si sós, da ordem do visível. Há uma multiplicidade sensível que não se reduz tão somente a um órgão do sentido. Seria impossível não haver contaminação de um pelo outro – o que o verde da copa das árvores da paisagem que percebemos designa e desencadeia na forma de perceber a paisagem? Cada órgão captura, a seu modo, aquilo que lhe é próprio. No entanto, os conteúdos percebidos não são dissociáveis, pois o corpo, liberto de suas concepções dualistas (que ora reduzem o mundo a sensações, empirismo, ora impedem o conhecimento do mundo “lá fora”, tal como o racionalismo cartesiano), está imerso na massa perceptiva e é entranhado no fluxo do vivido que atribui sentido ao apreendido. À imersão do corpo na massa de perceptos¹³ indissociáveis, processando e dotando cada fragmento daquela massa de um suporte material, apresentando-a sob a forma de um sentido, denominamos *experiência*.

¹³ Do site Priberam, “per·cep·to (latim *perceptus*, -a, -um, particípio passado de *percipio*, -ere, perceber), adjetivo, 1. Que foi percebido; 2. Recebido ou colhido pela percepção; substantivo masculino: 3. [Filosofia] Resultado de uma .percepção”.

Consideramos que a arte também pode ser vista como uma forma de transformação dos significados inerente ao espaço, seja ele urbano, seja ele natural. Com base na concepção múltipla e expandida do conceito de paisagem, assentada sobre o princípio de transformação que a arte instaura, propomos investigar técnicas direcionadas à ampliação de percepções relacionadas às experiências de transformação e criação de espaços perceptivos. Os biomas naturais apresentam múltiplas qualidades sensoriais, possivelmente perdidas, as quais dificilmente são percebidas em sua minúcia. A ideia com *PB* é resgatar a complexidade perceptiva desses ambientes e desvelar suas microestruturas. Com “Vozes”, em particular, o ponto de partida foram as sonoridades específicas de determinadas paisagens do Cerrado. Como operação artística primária, foram deslocados elementos de ocorrência dos fenômenos sonoros, imanentes àquelas paisagens, no sentido de instaurar um outro espaço para a fruição da microdinâmica natural a partir da escuta.

Uma implicação possível a partir dessas reflexões seria abordar a “paisagem sonora”. Originária dos estudos desenvolvidos por R. Murray Schafer, na Simon Fraser University, Canadá, nos idos de 1960; a paisagem sonora (PS)¹⁴, segundo o autor,

Envolve diretamente a possibilidade de entender sonoramente algo que está diante de nossos olhos, que sustenta a vida de meu corpo nesse meio específico e que não se apresenta a mim com algo especificamente e exclusivamente sonoro. (...) Nesse sentido, a paisagem sonora acusmática, (...) é uma espécie de redução (ou transdução) sonora de todo o hibridismo do mundo onde vivemos (ou podemos viver). (OLIVEIRA, 2011, p. 9)

A definição acima apresenta e reforça a irredutibilidade da paisagem a apenas uma fonte sensorial. A paisagem, como

¹⁴ “*Soundscape*”. Cf.: SCHAFFER (1977).

subcategoria do espaço, obteve, ao longo dos séculos, uma qualidade majoritariamente visual. No entanto, tem sido acrescidas ao referido conceito outras sensorialidades: olfativas, sonoras e táteis. Conforme defendido aqui, a paisagem é o lugar onde o ser habita, e múltiplos são os sentidos denotados a partir da relação entre o indivíduo e seu meio. Tais sentidos estão a todo momento sendo mediados e suportados pelo que o meio¹⁵ nos oferece. Isso posto, talvez seja legítimo falarmos acerca de uma “paisagem sonora”¹⁶

A concepção que subjaz à investigação sobre o uso de tecnologias e técnicas em arte, direcionadas à ampliação das percepções relacionadas às experiências de transformação e criação de espaços perceptivos, não implica simplesmente gravar os sons ambientes e reproduzi-los em outro contexto. Essa prática, extremamente mecanicista e perpetuadora do som como mera representação de uma vivência sonora mediada pela escuta ativa, é combatida por Ingold (2007, p. 10):

First, the environment that we experience, know and move around in is not sliced up along the lines of the sensory pathways by which we enter into it. The world we perceive is the same world, whatever path we take, and each of us perceives it as an undivided centre of activity and awareness. For this reason, I deplore the fashion for multiplying – *scapes* of every possible kind. The power of the prototypical concept of landscape lies precisely in the fact that it is not tied to any specific sensory register – whether vision, hearing, touch, smell or whatever.¹⁷

Essa crítica não é infundada.

¹⁵ *Environment* (cf. GIBSON, 1986, p. 7): “environment will refer to the surroundings of those organisms that perceive and behave, that is to say, animals”.

¹⁶ Cf. a playlist “Nature Sounds” na plataforma Spotify, a qual mais se aproxima das teorizações de Bernie Krause: https://open.spotify.com/user/spotify/playlist/37i9dQZF1DX4PP3DA4J0N8?si=8s5czy_AQiCCIA0Xu4dScg.

¹⁷ “Em primeiro lugar, o ambiente que experimentamos, conhecemos e em que nos movimentamos não é compartimentado nas vias sensoriais pelas quais o acessamos. O mundo que percebemos é o mesmo mundo, qualquer que seja o caminho que tomemos, e cada um de nós o percebe como um centro indivisível de atividade e consciência. Por isso, lastimo a tendência à multiplicação – cenários de todos os tipos possíveis. O poder do conceito prototípico de paisagem reside precisamente no fato de que ela não está vinculado a nenhum registro sensorial específico - seja visão, audição, tato, olfato ou qualquer outro”. (tradução minha).

A operação artística iniciada com “Vozes” pressupõe a distinção proposta por Bernie Krause em seu livro *A grande orquestra da natureza*, de 2013, entre “ouvir passivamente e escutar ativamente”. Todavia, a proposta de *Projeto: Cerrado* como um todo é dialética: a criação de ambientes para a fruição da globalidade perceptiva que atesta a suposta microdinâmica natural para fornecer condições para a escuta ativa, que tanto Krause quanto Pierre Schaeffer (1993) – com os princípios de sua “escuta acusmática” (REYNER, 2011) – concebem. De certo modo, as práticas desencadeadas com “Vozes” visam o esgarçamento e o distanciamento para toda e qualquer identificação das fontes sonoras: “não ouço impressões de sons, mas a canção cantada” (HUSSERL apud TOURINHO, 2013, p. 43). Ou seja, não é a proposta firmar-se exclusivamente na captura e reprodução dos sons ambientes, mas explorar seus veios, trabalhar suas minúcias, avivar suas potencialidades, no intuito de trazer à tona a experiência do artista a fundar fruições que contemplem a microdinâmica estrutural do Cerrado. A experiência é um todo, e não pode ser fatiada.

Ainda que a presente proposta se baseie em alguns conceitos e textos da teoria fenomenológica da escuta de Pierre Schaeffer (1993), Murray Schafer (2011) e Bernie Krause (2013), ela se firma no campo de pesquisa das artes plásticas, e seu objetivo geral é propor poéticas elencadas sob o preceito da microdinâmica natural do Cerrado. Para tanto, lançamos mão, também, da compreensão dessa microdinâmica a partir de conceitos operacionais da Ecológica Acústica para criar ambientes que ampliem nossa capacidade de perceber e adentrar a complexidade natural.

“Vozes” é o primeiro ato de *Projeto: Cerrado*. Envolve a criação de uma paisagem sonora, cujos sons bases advêm de uma captura realizada em uma chácara em Goiânia-GO, com a posterior instalação de altos falantes em um jardim na UnB como forma de criar uma instalação sonora. Da captura à montagem, *percursos* foram trilhados e ações experimentadas.

De antemão, pode ser dito que a captura dos áudios de minha incursão naquele ambiente foi meramente casual. Ou seja, não foi feita com a intenção de compor um trabalho artístico-sonoro. Tomemos tal casualidade como um ponto na curva das experimentações que permitiram a aproximação com a poética que se desenrola a partir dos problemas pressupostos. Apenas posteriormente foi adicionada à captura dos áudios ambientes certa intencionalidade¹⁸.

A trilha final foi composta tendo como camadas sonoras três sons distintos em cinco pistas diferentes. Foram utilizadas três espécies de sons: dois formam as camadas posteriores (de fundo), enquanto o último, a camada “protagonista”. O primeiro deles foi a cantoria de cigarras (inseto hemíptero), enquanto o segundo consiste na gravação do ruído do vento entrando pela porta de meu apartamento. O último é um sample criado a partir de uma composição da artista Meredith Monk.

Meredith Monk é natural de Nova Iorque/EUA, e é artista multimídia (vocalista, performer, dançarina etc.). Em 1997 lançou *Volcano Songs*, seu décimo álbum de estúdio, em que apresenta a composição “Lost Wind”, música escolhida para realizar o presente trabalho. “Lost Wind” (03’13”) é uma composição em que se destaca o arranjo da voz, a qual busca uma aproximação com a sonoridade do vento. Há um certo componente de mistério que permeia essa música, que poderia facilmente desencadear uma compreensão mística advinda de seus trabalhos. Alguns deles fornecem uma reflexão sobre nossa relação com o meio ambiente/natureza, o que acabou sendo decisivo na escolha por uma sonoridade mais comprometida com sons naturais.

¹⁸ Entendemos a intencionalidade como um direcionamento para uma determinada prática poética.

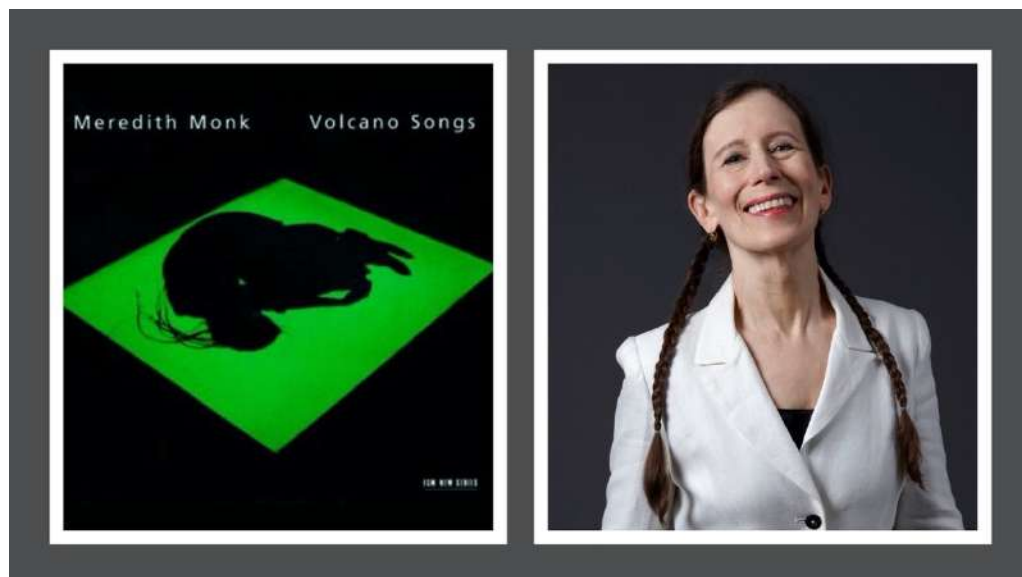


FIGURA 10: À ESQ. CAPA DE "VOLCANO SONGS"; À DIR. A ARTISTA MEREDITH MONK



FIGURA 11: PÚBLICO DURANTE A APRESENTAÇÃO DA PAISAGEM SONORA "VOZES", 2016, BRASÍLIA-DF. FOTOGRAFIA: NIVALDA ASSUNÇÃO.

A composição resultante, além da conexão direta com a poética de Monk, apresenta influências do estilo de música *drone ambient*. Elas se apresentam na sonoridade e na escolha de técnicas que buscam potencializar as qualidades dos sons naturais, a partir de progressões repetitivas e da utilização de filtros como *delay* e *reverb* sobre o canto das cigarras, além do ruído do vento como forma de criar densas camadas sonoras. A partir da mescla dos sons de fundo, as primeiras pistas ou trilhas foram sendo criadas. Por fim, “Vozes” foi apresentada tendo 12’ de duração e dois momentos, divididos entre si por um intervalo silencioso de quase 4’.¹⁹

A composição foi pensada para ser utilizada em uma instalação sonora, a ser amplificada num ambiente aberto e de preferência com a presença de sonoridades de pássaros e insetos locais. Na primeira apresentação foi escolhido um jardim (Figura 11). Para a instalação foi utilizada uma pirâmide com cinco alto falantes que amplificaram e potencializaram a composição. Ao longo da apresentação, notou-se a mescla entre a sonoridade ambiente e a música, o que intensificou a proposta poética, a qual pode ser resumida na ampliação do campo perceptivo no interior de um dado ambiente.

A instalação foi montada tendo-se em vista o não aparecimento dos alto falantes no ambiente escolhido, um jardim na Universidade de Brasília. Dessa forma, a atenção dos presentes não se fixava em localizar a fonte sonora, mas simplesmente em fruir a experiência perceptiva. A massa sonora de “Vozes” adere aos sons ambientes e provê mais textura à paisagem sonora de seu redor. Por esse motivo, a montagem de “Vozes” ocorreu em um ambiente externo, com dimensões variáveis.

¹⁹ Disponível em: <https://soundcloud.com/an-sio-azevedo/vozes>.

ATERRO DE OSSOS



FIGURA 12: *STILL* DO VÍDEO "ATERRO DE OSSOS", 2016.
FOTOGRAFIA: ANÉSIO NETO

Projeto: Cerrado consiste no desenvolvimento contínuo de trabalhos artísticos que tenham por mote o conceito da arte não apenas como parte integral da vida, mas, também, enquanto formadora do processo de organização de nosso ambiente. O fundamento dessa ideia encontra-se aninhada à Teoria da Escultura Social, atribuída a Joseph Beuys, que "pode ser definida em como nós moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos" (DURINI apud ROSENTHAL, 2002, p. 93). Da proximidade com Beuys, foram depreendidos alguns princípios decisivos na fundação das bases para as operações artísticas de *Projeto Cerrado*: a) o ato criativo funda o sentido da obra; b) os dados materiais conquistam suas camadas de sentido a partir do ato criativo; c) as preocupações socioambientais concernem a ações artísticas – ao envolvimento do artista com sua realidade, desdobram-se estratégias poéticas a reorganizar as relações entre os homens e seu meio.

O ato inerente a *7000 Oaks*²⁰, obra-processo de Beuys, pode ser compreendido tanto como a fagulha de transformação da paisagem da cidade de Kassel, agregando, a isso, a condição política de sua compreensão, como também a condição dos sentidos ulteriores em outros trabalhos e obras artísticas de sua autoria. Beuys pretende, com sua teoria da escultura social (aparato conceitual de *7000 Oaks*), efetivar uma revolução na mente humana, devolvendo a espiritualidade imanente à nossa condição de seres simbólicos.

O primeiro princípio, relativo ao ato criativo, isto é, a ação que funda o sentido, é de fundamental importância. Essa ação se configura como operação manual (manobra: artimanha/astúcia – desvirtuamento de determinada função operacional de um objeto – mais atitude, que nada é senão a demonstração de uma intenção) e será aqui denominada “trabalho”. Mais no sentido da tradição marxista, o trabalho está na base da transformação da natureza, e só perde essa concepção a partir do momento em que o capital pressupõe sua dessacralização. O trabalho é, portanto, contínuo, e seu sentido

²⁰ *7000 Eichen*.

se desdobra no tempo e no espaço: “processo de troca recíproca e permanente entre o Homem e a Natureza” (SANTOS, 2012, p. 96):

o processo de trabalho exige um aprendizado prévio, o homem necessita aprender a natureza a fim de poder apreendê-la. Quando aprende, apreende; quando apreende, aprende. A riqueza do ensinamento da natureza é proporcional à ação do homem sobre ela.

Trabalho é lidar sobre os veios da Natureza. Para isso, é preciso perceber o ambiente, “perceber o que ele tem a oferecer [what they afford]” (GIBSON, 1986, p. 127). Trabalho pressupõe, portanto, perceber para conceber de uma outra forma e, assim, entender, compreender. Apreender, consequência do aprendizado, nada é senão alcançar o mundo com a consciência.

A partir dessas reflexões acerca da poética do artista alemão Joseph Beuys, *Projeto: Cerrado* adquiriu um caráter experimental no que tange à operacionalidade, isto é, quanto à utilização de meios expressivos diversos, tais como fotografia, vídeo, paisagem/instalação sonora e happening, bem como no exercício reflexivo de conceitos atuantes nos e a partir dos trabalhos artísticos. A abertura aos hibridismos está no cerne da presente proposta, como está no foco da produção contemporânea: “hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos, tecnologias, matérias, materiais e objetos, algumas vezes, inusitados” (REY, 2002, p. 125).



FIGURA 13: À ESQ. IMAGENS DE JOSEPH BEUYS DURANTE O PLANTIO DOS CARVALHOS, EM 1982; À DIR., O TRABALHO ANOS DEPOIS. CRÉDITO DAS IMAGENS © DACS.

Dado esse caráter experimental, *Projeto: Cerrado* passou a apresentar contornos cada vez mais densos e definidos na medida em que se nutre das discussões da Ecologia, da Biologia Acústica, da Geografia e, sobretudo, dos preceitos estéticos e poéticos de artistas variados (desde aqueles situados sob a égide da arte conceitual e adiante, até artistas sonoros e músicos variados). Destarte, *Projeto: Cerrado* consiste em uma prática incessante que tem por foco único e exclusivo a *processualidade** das diversas operações artísticas a serem executadas em múltiplos meios expressivos. Alocado neste projeto poético, “Aterro de ossos” é o primeiro vídeo que resulta da incursão pela zona rural da cidade de Unaí-MG, tal como prenunciado no capítulo “AntelPrimeiro”. Nessa incursão, foram realizadas ações aleatórias no terreno, que vieram a ser registradas em vídeos e fotografias. Além do registro das ações, foram feitas capturas de áudio com um celular.

Inicialmente, foi utilizado um espelho e uma bússola, objetos a compor a *assemblage*, entre os quais se buscou o estabelecimento de uma relação criativa. Naquele momento, o intuito, único e exclusivo, era enterrar o espelho na borda da cova que se pretendia abrir. Essa ideia inicial tinha por princípio visualizar o efeito estético propiciado do enterro do espelho num local descampado. A escolha pelo local para cavar a primeira cova rasa (1 m de extensão por 30 cm de profundidade), e nela enterrar um espelho de 70 cm, deu-se de forma casual, mas, talvez, com forte influência das práticas de Beuys e Smithson.



FIGURA 14: IMAGENS DA MONTAGEM DA ASSEMBLAGE QUE RESULTOU NO VÍDEO “ATERRO DE OSSOS”, 2016. FOTOGRAFIA: NIVALDA ASSUNÇÃO E ANÉSIO NETO.



FIGURA 15: JOSEPH BEUYS, 7000 OAKS, 1982. CARVALHOS E PEDRA BASALTO. DOCUMENTA #7 DE KASSEL, ALEMANHA (NO ALTO); ANÉSIO NETO, PROJETO BIOMA 2 - ATERRO DE OSSOS, 2016. ESPELHO, BÚSSOLA, TERRA E OSSOS DE VACA. UNAÍ – MG (ABAIXO) – FOTOGRAFIA DE NIVALDA ASSUNÇÃO

Ao longo do trabalho com a terra, visualizava não só os melhores ângulos para o fazer, mas também vislumbrava qual conceito poético poderia ser implicado naquela ação. Em um dado momento, outra cova foi feita, nas mesmas proporções da primeira, que a interceptava num ponto perpendicular ao centro, o que acabou por formar uma cruz. Ao centro da interceptação, o espelho foi disposto.

O espelho refletia a interceptação das linhas da cova e as prolongava. A ideia da perda da referência pareceu nortear os aspectos estéticos daquela montagem. Desse primeiro resultado, outras possibilidades foram vislumbradas, inclusive as ideias bases para as performances audiovisuais, que, resumidamente, surgiram do ímpeto por projetar imagens sobrepostas em camadas visuais concomitantemente à criação de trilhas sonoras ao vivo. Em relação aos objetos vistos no espaço visual do vídeo mencionado, a bússola foi utilizada como objeto de experimentação suplementar, sendo inserida posteriormente como forma de aprofundar a noção de prolongamento das distâncias em microescala. Ao menos inicialmente, todas as ações visíveis no vídeo tinham por intuito inserir objetos aleatórios e não naturais naquele local, a ponto de criar esculturas em relação ao espaço, tal como nos trabalhos de Richard Long. A posteriori, com a análise dos vídeos e fotografias, foi-se clareando uma proposta mais singela de explorar os percursos efêmeros de montagem das esculturas na paisagem, mediante os registros feitos do trabalho. O vídeo, ao fim e ao cabo, apresenta espaços deslocados para observação da paisagem.

O vídeo derivado dessa ação resultou de um experimento que teve por finalidade apresentar uma imagem videográfica, com quase nenhum movimento ou ação, editada com uma trilha sonora baseadas nas gravações *in loco*. O conceito desdobrado a partir do vídeo “Aterro de ossos” não é anterior à montagem – ele lhe segue. Ou seja, o conceito advém

dos experimentos suscitados das diversas composições e montagens das ações subsequentes. Mesmo assim, o vídeo apresenta algo que estava desdobrado ali: o sentimento de contemplação (em inglês: *awe*), ao menos num sentido subjetivo. Esse sentimento pode vir a se expressar a partir da dissociação audiovisual: de forma visual, o espelho reflete o que está atrás da câmera, mas não a captura em si; esta capta as modificações em primeiro plano e no plano de fundo (a chuva). Pela perspectiva sonora, as camadas de sons criadas – a partir de uma série de gravações: de cigarras, do som do cerrado ao pôr do Sol, de conversas aleatórias que ocorreram próximas ao local... – deslocam o centro da percepção, uma vez que no pasto descampado é pouco provável haver a presença dessa quantidade de sons. É como se, no momento da fruição, o que apenas existisse fossem os ossos enfiados na terra em contraste com a percepção visual de frente e atrás do espelho, assomados à massa de som que trafega pelo espaço e dele se desprende²¹.

²¹ A imagem que abre o subitem “ii. Aterro de Ossos” é a imagem base de todo o vídeo.



FIGURA 16: MONTAGEM DE "ATERRO DE OSSOS", REALIZADA POR NIVALDA ASSUNÇÃO, 2016. FOTOGRAFIA: ANÉSIO NETO



PROJETANDO PERCEPÇÕES, INSTAURANDO AMBIENTES

METODOLOGIA

É incontestável que haja diversos fenômenos naturais, contextualizados no Cerrado, que apresentam grande quantidade de informações a serem analisadas e compreendidas. Expor a complexidade e buscar uma correlação lógica entre os fenômenos evidenciados e estudados é uma tarefa perscrutada pelas ciências da natureza. Não nos cabe, portanto, a proposição de teses científicas a descrever e estabelecer hipóteses de verificação desses fenômenos. Ainda que a finalidade respectiva dessa pesquisa seja a hipótese de constituição dos ambientes expandidos a partir da criação de performances audiovisuais e instalações artísticas, não podemos prescindir da experiência no sítio orientada pelos conceitos operatórios provenientes das mais diversas áreas de conhecimento que se debruçam sobre o estudo da percepção da paisagem. Discorrer sobre as ações de apropriação da materialidade, incorporadas nos trabalhos artísticos, por isso, passa a ser mister, bem como discorrer sobre a percepção da temporalidade própria ao Cerrado pelo artista e sobre o modo como os conceitos operatórios das áreas do saber correlatas ajudaram na constituição da poética.

O ENCONTRO COM A PAISAGEM

Em meados de 2013, instigado pela vastidão territorial do Triângulo Mineiro ao Planalto Central, lançava-me a imaginar modos de *expressar fisicamente minha arte a partir da alteração da estrutura* de suas paisagens com objetos esculturais, tais como os artistas da arte ambiental das décadas de 1960 e 1970. Christo e Jeanne-Claude, com “Running Fence”²², e as ações artísticas sobre e nas paisagens norte-americanas, de Robert

²² Trabalho analisado no capítulo que trata da discussão do conceito de paisagem.

Smithson ou Michael Heizer, conduziam-me a vislumbrar semelhantes práticas. Projetar tais ações condizia, a meu ver, com a busca por formas de modificar as paisagens percebidas.

Os veios abertos pela exploração das práticas artísticas no contexto do movimento ambientalista das décadas de 1960-70 permitiram uma identificação da paisagem atrelada à ideia de exploração do território americano como um todo. Ora conduzida por um ímpeto de retorno à condição física do planeta Terra, ora por uma ampliação nas fronteiras espaciais da experiência artística, aqueles artistas tinham à sua frente a paisagem interiorana dos Estados Unidos. Munido desse desejo de explorar a intangibilidade da paisagem a partir de objetos que denotassem seus limites físicos ou que alterassem sua percepção em absoluto, voltei-me para as paisagens do Cerrado.

Explorar as paisagens do Cerrado pressupõe um deslocamento das percepções condicionadas dos ambientes urbanos. Das formações campestres às florestais, o Cerrado, assim como qualquer outro domínio natural, intercede por percepções mais demoradas de sua própria dinâmica. Essa dinâmica é resultante de forças e ações às quais o homem parece não ter domínio, a não ser, talvez, a compreensão de algumas ocorrências naturais específicas. A contração e a complicação na relação entre variados fatores antrópico-fito-bio-geográficos, que a todo momento reconfiguram as paisagens do Cerrado, implicam um processo incessante. A mim, interessa a possibilidade de gerar poéticas que desenovelam aquela complexidade processual e forjam, a partir dela, um princípio estrutural que coadune materialidades diversas e práticas de apropriação do que é percebido. O que se percebe dos processos estruturantes dessa realidade inefável, subjacente a todo e qualquer domínio morfoclimático tão extenso e rico como o Cerrado, é o limite de minha percepção. E é por meio da *poiesis*, portanto, que ocorre o amálgama entre a realidade subentendida e aquela (minimamente) pretendida.

As questões poéticas se apresentam na vontade de abordar sensivelmente a complexidade dinâmica subjacente aos processos naturais que ocorrem no Cerrado para fundamentar a estrutura das performances audiovisuais e, assim, constituir um ambiente multiperceptivo a partir da materialidade apreendida. Partimos do pressuposto de que a complexidade natural do Cerrado é identificada enquanto o conjunto de processos geográficos, biológicos, climáticos, antropológicos etc., implicadores de sua paisagem. Por mais que aquele domínio morfoclimático forneça o contexto de significação para o uso dos materiais (elementos temporais abarcados pelas gravações sonoras e visuais), não podemos alegar que os trabalhos esmiúçam e esgotam um fenômeno natural em si, tal como a formação da chuva nos períodos úmidos ou como a seca e o fogo que afetam a ecodinâmica do Cerrado. A apropriação da qual lançamos mão é de sua temporalidade elementar, isto é: a duração da percepção humana acerca de determinadas ocorrências, nos períodos de seca e chuva, intrincados na teia de ocorrência fenomênica.

Malcolm Miles (2016)²³ observa que qualquer projeto artístico que intervenha nos processos do “mundo natural” inevitavelmente trará discussões acerca da relação e da indissociabilidade entre seres humanos e seu ambiente. Mais do que isso, qualquer trabalho artístico que pressuponha os processos naturais como espinha dorsal de sua condição estética e poética poderá sustentar a tese da indissociação entre animais humanos e seu ambiente. Tomar o pressuposto das dinâmicas naturais leva-nos a encarar discussões acerca da inevitável conexão entre um determinado ambiente e os modos de percebê-lo.

Feitas tais observações e reflexões, foi notado um singelo deslocamento da noção de modificação da paisagem

²³ “an art project which intervenes in the processes of what is conveniently called the natural world inevitably raises issues of the relations between people and environment, and the equally inevitable impossibility of a complete separation of the two spheres.” (MILES, 2016, p. 2).

para a apropriação de “meus” modos de perceber as microestruturas que a compõem, o que acabou por acarretar práticas distintas na realização dos trabalhos artísticos²⁴ no interior da pesquisa poética. Enquanto à ideia de modificação da paisagem pode ser associada uma ideia conflitante da paisagem, que remete a uma compreensão industrial de abrangência dos limites espaciais disponíveis ao ser humano, a postura associada à segunda compreensão parece apontar para os eventos geográficos, culturais, biológicos, sociais circunscritos pelo espaço-tempo e que me habilitam perceber uma paisagem específica. A distinção aqui proposta entre os termos “modificação” e “apropriação” deve ser vista mais como uma sugestão no modo de interpretar, orientar e identificar determinadas práticas artísticas face à vastidão das paisagens brasileiras, do que uma resolução conceitual a taxar qualitativamente especificidades entre artistas. É, portanto, um *ethos* que orienta as práticas poéticas específicas desta pesquisa.

Pelo trabalho, o homem modifica a si, a Natureza e sua condição espaço-temporal (SANTOS, 2012). Se a paisagem está englobada na categoria espaço (SANTOS, 2009), então o homem, por sua força produtiva, conduz transformações na paisagem. De modo semelhante, os animais não humanos também exercem modificações na paisagem: as formigas produzem trilhas nas relvas campestres; castores constroem barragens e aranhas tecem suas teias, de árvore em árvore, para capturar alimento. Todas essas ações contribuem para uma mudança na percepção da paisagem. Ainda que não seja nosso intuito debater se tais ações devam ou não ser chamadas “trabalho”, a questão que se coloca aqui é que a vida modifica, a todo momento, a paisagem. Sua reconfiguração é, pois, recorrente.

²⁴ Conforme dito anteriormente, a perspectiva inicial das presentes investigações debruçava-se mais sobre a modificação espacial do Cerrado (com uso de objetos escultóricos), do que a apreensão e apropriação de microelementos constituidores da paisagem.

Por mais que a *modificação* seja compreensível nos termos da geografia humana, acredito que, ao menos no campo das práticas poéticas da presente pesquisa, o termo assinalado desencadeia uma noção de apreensão hegemônica da paisagem. Ou seja, como se o uso de determinados objetos escultóricos a alterar a estrutura da paisagem pudesse fundar uma noção ímpar de uma percepção paisagística. Ou, até mesmo, evocar uma sensação maravilhosa de admiração unidirecional frente à vastidão das paisagens do continente americano. Tal como um menir, que evoca uma função simbólica compartilhada em uma determinada cultura ou sociedade²⁵. É o caso da obra *Story rock* (1986) de Bill Vazan, artista canadense expoente da *land art* em seu país.

O deslocamento da apreensão do objeto, em toda sua vastidão, para a apropriação dos modos de percepção daquele, ocorre a partir do momento em que travo contato com os trabalhos de Shirley Paes Leme e Richard Long (Imagens abaixo). Com sua série “Estruturas-Instáveis” (1975-1986), Paes Leme se apropria²⁶ das tensões político-sociais, subjacentes às estruturas industriais em construção (portos ou barragens hidrelétricas, por exemplo), para apresentar condições de reconfiguração da paisagem que implicam subjetividades políticas. Já mencionado anteriormente, Long faz de sua experiência na e com a Natureza o substrato para sua arte. Em ambos, vemos o uso da fotografia como a mídia que modela a experiência vivida pelo artista em uma situação e locais remotos, bem como a apresentadora de uma realidade subjacente ao presente.

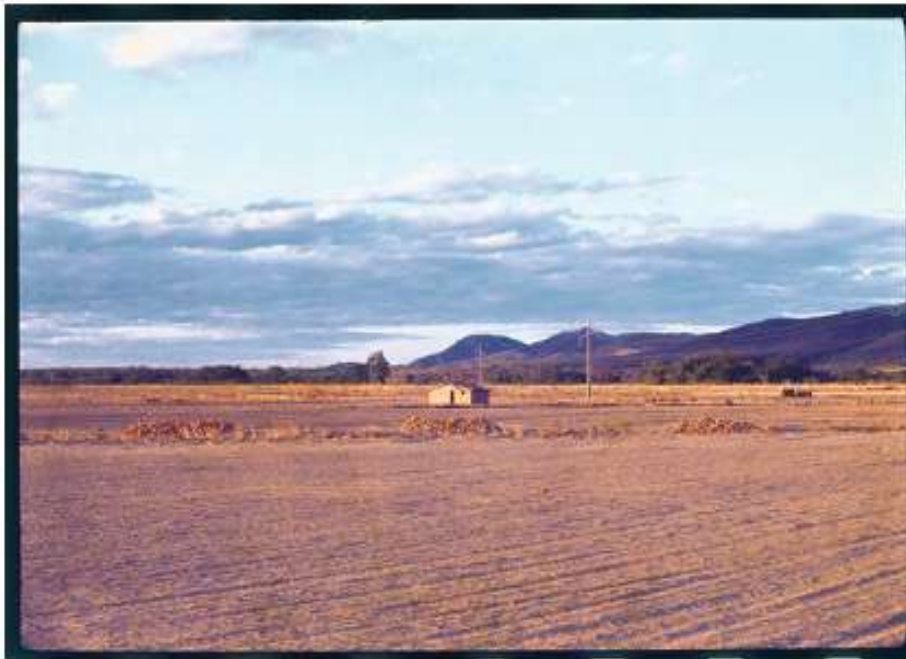
²⁵ “a land art, por sua vez, tende mais diretamente à arquitetura e à paisagem, isto é, ao menir como objeto inanimado a ser utilizado para transformar o território.” (CARERI, 2013, p. 117)

²⁶ Do texto retirado de seu site: “Prática realizada pela artista no final dos anos 1970 e inícios dos anos 1980, que consistiu em encontrar e registrar estruturas arquitetônicas efêmeras, resignificando-as. Os registros fotográficos apontam para a apropriação dentro do campo ético-social, indicando novas formas de subjetividade política”. Disponível em: <https://www.shirleypaesleme.com/estruturasinstaveis>.



FIGURA 17: BILL VAZAN, *STORY ROCK*, 1986, MONTREAL. FOTOGRAFIA: ANÉSIO NETO

Os elementos constituidores da paisagem, imbricados em camadas visíveis e invisíveis, tornam-se presentes na proposição de experiências estéticas a partir de mídias específicas. No caso de ambos os artistas, o uso da fotografia, portanto, não pode ser compreendido à margem do fazer artístico, uma vez que a mediação espacial conflagrada por essa mídia tem a capacidade de atribuir à experiência do espectador a qualidade testemunhal das estratificações da paisagem. Todavia, ela não esgota a experiência.



S.P.L. Cachoeira Dourada. 1976, Kodachrome photography, 30 x 40 cm. Fonte: <https://www.shirleypaesleme.com/unstable-structures?lightbox=i27s9>



Richard Long, Turf Circle
Krefeld Germany, 1969. Fonte: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptupgrades/turf.html>

FIGURA 18: À ESQ., FOTOGRAFIA DE SHIRLEY PAES LEME; À DIR., TRABALHO DE RICHARD LONG.

Penso os materiais poéticos como elementos temporais abarcados pelas gravações sonoras e visuais, mas, também, como o conjunto de objetos que atestam minha presença e abstraem da paisagem seus elementos figurativos diversos (formas exteriores), sejam eles visuais: elementos visíveis – imagens por foto e/ou videográficas que apresentam a inter-relação entre elementos macro (resultantes) e micro (ações e fatores) da constituição da paisagem; aurais: sinais sonoros expressos pela biofonia e geofonia do sistema biogeográfico do Cerrado em função do tempo; e plásticos: água, terra, rochas, galhos, cascas de árvores, plantas etc. De ordem diversa, essas materialidades expressas são a base criativa dos ambientes expandidos.

Relativamente à percepção dos fenômenos aurais²⁷, Krause (2013) levanta a hipótese para uma singela distinção fenomenológica entre sentir e perceber. De acordo com o autor, o “ato de ouvir” pode ser definido enquanto uma condição passiva frente aos fenômenos sonoros, enquanto a “escuta” apresenta-se como uma *ativação* face à experiência aurial que se significa perante a integração de um indivíduo e seu ambiente. De acordo com Schaeffer (2003): “ouvir é ser golpeado por sons; escutar é colocar a orelha para ouvir” (p. 61).

A percepção do som, tal como outras representações sensoriais, ocorre em um dado lugar, em um determinado instante, e é intrínseca à experiência que temos de um ambiente específico. Associados a cada conteúdo sensorial proveniente desse ambiente, teríamos campos perceptivos, indissociáveis das circunstâncias espaço-temporais, nos quais se sustenta nossa percepção. Em um sentido geral, o que percebemos

²⁷ Relativo ou pertencente ao ouvido ou à audição; captado ou percebido pelo ouvido.

ocorre dentro de um campo de percepções orientadas por eixos espaço-temporais (SCHAFFER, 2011).

Os campos perceptivos fornecem o substrato material para as performances e instalações artísticas, as quais se baseiam em percepções audiovisuais provenientes do Cerrado. No entanto, deve ser compreendido que não buscamos a reprodução dos modos de constituição desses campos no interior dos ambientes expandidos. Pretende-se evocar a temporalidade própria do Cerrado mediante uma compreensão muito particular do *estar no Cerrado* a partir da experiência perceptiva. Neste aspecto, entendemos o som como materialidade pressuposta no exercício de perceber e criar paisagens virtuais (possíveis). Esse ato de evocar paisagens por meio de sons orienta a prática no campo, a qual se desenrola em estágios de pós-produção do material coletado e, conseqüentemente, no processo de criação de composições sonoras baseadas na experiência de estar ali.

A exploração plástica do som a partir de quatro variáveis fundamentais (a intensidade, a posição estéreo, a proporção relativa entre campo direto e reverberação e a equalização) orienta o trabalho com a materialidade sonora. Essas quatro variáveis, combinadas entre si, “resultam nos diferentes planos sonoros que compõem nosso espaço”²⁸ (BRIANZA, 2019). A intensidade é uma variável que fornece a sensação de proximidade de uma determinada fonte sonora²⁹. Ao alternar a intensidade de uma determinada gravação sonora, alteramos a percepção de distância desta em relação ao seu ponto de escuta. A combinação entre intensidade e a posição estéreo³⁰ de uma determinada fonte sonora permite a localização parcial das fontes em um determinado espaço. Sendo a reverberação o efeito residual que acompanha um determinado som, o “campo reverberante” pode ser considerado como o registro do

²⁸ No original: “dan por resultado los distintos planos sonoros que conformarán nuestro espacio”.

²⁹ De onde provém o som.

³⁰ Distribuição de um som no espaço auditivo para reprodução em dois canais em localização panorâmica (esquerda e direita).

ambiente sobre o som, enquanto o campo direto configura-se como o registro pontual da fonte sonora sem os efeitos residuais. Os registros ambientais imputados sobre a fonte sonora exercem profundas notações sobre o modo como percebemos sons em geral. Por esse motivo, as características espaciais do Cerrado circunscrevem e embalam as composições musicais, criadas a partir de clipes oriundos das gravações sonoras em campo. A equalização, por fim, é o último ajuste variável, o qual “outorga verossimilhança à construção do espaço sonoro” (BRIANZA, 2019) atribuindo riquezas ou cadenciando frequências sonoras específicas das fontes sonoras com as quais estamos trabalhando.

Acreditamos que a evocação e a criação de paisagens sonoras podem ser alcançadas não mediante à simples reprodução interminável de gravações de eventos sonoros, que podem conter ou não alterações no curso de um determinado intervalo temporal. Primeiramente, é necessário pontuar que a temporalidade não pode ser compreendida como uma sucessão de fenômenos, tal como a ideia de que “o presente é a consequência do futuro, e o futuro a consequência do presente” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 550), uma vez que essa definição será sempre delimitada por um observador. Caso o observador ou o artista não estejam presentes, com seu gravador de áudio, os eventos sonoros continuarão a delimitar um intervalo temporal?

A noção de tempo que deriva “do estar presente no Cerrado” converge com a ideia de que o tempo flui da relação com a paisagem, não só, mas com as coisas no geral: é o desenrolar das camadas visíveis (percebidas em meu campo visual) e invisíveis (percebidas por outros campos sensoriais – o que eu sinto como cheiro não é visível, pois não é percebido como percepção visual) que se desdobram para o observador que *está* percebendo seu ambiente. A temporalidade é condição de percepção de um agora, e designa o fluxo simultâneo da ocorrência dos fenômenos delineados num dado contexto

espaço-temporal: uma vez apartada da ocorrência dos processos naturais, do quadro geral dessas ocorrências, os recortes desse fluxo se tornam meras abstrações.

A experiência do tempo no Cerrado funda conceitos e apresenta possíveis metodologias de apropriação de materiais no interior dessa pesquisa poética: gravações sonoras, evidenciam recortes temporais da tessitura acústica de um determinado ambiente; vídeos apontam para a dualidade da escala na paisagem.

Cox e Warner (2017) advogam uma “virada auditiva”³¹ na cultura contemporânea que ocorre a partir da inserção de tecnologias eletrônicas (MCLUHAN, 1989) no modo de gravar (CAGE, 1962), reproduzir e fazer circular gravações sonoras. Cage, por sua vez, em 1973, chega a mencionar que o gravador abre toda uma possibilidade ao campo sonoro, algo que, a música, nos séculos XVIII e XIX, não conseguira³². De posse de tais tecnologias, ao compositor compete ser, portanto, o “organizador do som” (COX & WARNER, 2017, p. 50).

Em um caso específico de uma coleta de áudio realizada nos arredores de uma reserva ambiental próxima à Usina Hidrelétrica de Água Vermelha, entre os estados de SP e MG, foi notado, graças ao uso do gravador Zoom H5, que a amplitude de vocalização da fauna local era reduzida devido à presença de tratores e caminhões que por ali passavam.

³¹ “auditory turn” (COX & WERNER, 2017, p. 14).

³² “If this word ‘music’ is sacred and reserved for eighteenth- and nineteenth-century instruments, we can substitute a more meaningful term: organization of sound.” (COX & WARNER, 2017, p. 49).

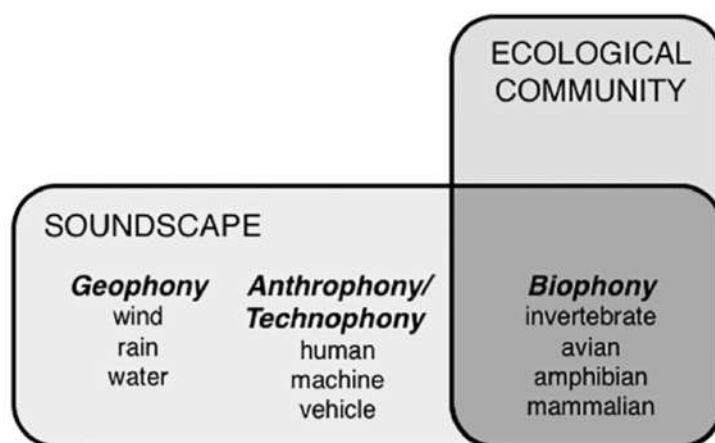


FIGURA 19: GRAVADOR ZOOM H5 COM MICROFONE XY (ESTÉREO).

Na figura 19, a área superior central da imagem (indicada pela seta) corresponde ao trecho escolhido para realizar uma captura de áudio que durou duas horas. A área escolhida é cortada por uma estrada pavimentada, que se inicia na rodovia SP-543 e finda em alguns trechos vicinais que ligam chácaras entre si. Essa estrada não é movimentada e é utilizada apenas por alguns caminhões a serviço de um município vizinho e por carros particulares de trabalhadores rurais. Ou seja, há presença antrópica nas redondezas da área delimitada. Nesta ocasião, foi observado um fenômeno de redução da intensidade da biofonia, à medida que alguma fonte sonora antropofônica se aproximava do ponto de gravação (indicado pela seta azul na figura 19). No capítulo 8, “Ruído e biofonia/Óleo e Água” (p. 164-186), do livro *A grande orquestra da natureza* (2013), Bernie Krause discorre sobre “uma ampla gama de condições que afetam a paisagem sonora natural” (p. 171). Dentre elas, sobretudo, o ruído produzido pela antropofonia. As pesquisas de Krause situam-se na interface entre Ecologia e Acústica, e designam as paisagens sonoras como a tessitura acústica ou o entorno audível de um determinado local. As paisagens sonoras

são compostas por vários elementos aurais, tal como um mosaico, e são compreendidas como a junção da biofonia (sons da fauna), geofonia (sons do vento e/ou das ocorrências geográficas da paisagem), e da antropofonia (sons de origem humana).

TABELA 1: A BIOFONIA É O ELEMENTO SONORO REPRESENTATIVO DA PAISAGEM SONORA E DA COMUNIDADE ECOLÓGICA DE UMA DETERMINADA REGIÃO³³



Na ocorrência supracitada, talvez seja possível inferir que a intensidade da biofonia tenha sido reduzida devido à presença das fontes sonoras antropofônicas, pois a manutenção do comportamento vocal da biofonia é dispendiosa para as espécies, tanto em termos de despesa de energia, quanto para futura disposição de oportunidades para reprodução (BRADBURY and VEHRENCAMP, 2011 apud DUARTE et al., 2019). No entanto, para afirmar categoricamente tal assertiva, necessitaríamos de uma metodologia mais aprimorada para captura de dados sonoros. Estudos extensos foram feitos a fim de compreender os efeitos de ruídos, gerados por fontes humanas, sobre a biofonia de um determinado ambiente natural, tais como Krause (2013); Pijanowski et al (2011) e continuam sendo desenvolvidos, como em Duarte et al (2015); Duarte et al.

³³ Eldridge et al. (2018, p. 939-952).

(2017); Duarte et al. (2019). Não resguardamos para esta pesquisa tais propósitos, ainda que seja necessário compreender como a antropofonia imprime sua marca sobre a biofonia do Cerrado, afetando, assim, sua dinâmica sonora.

Um de nossos objetivos é compreender quais são as consequências que podem aflorar em nossos propósitos artísticos, uma vez que consideramos a conexão entre a percepção audiovisual e as condições espaço-temporais. A sensação de imersividade é o efeito pretendido a partir da evocação de estímulos perceptivos de um ambiente natural, percebido pelo artista, no intuito de emular um ambiente. Eis nossa finalidade estética. A percepção primeva do artista com as paisagens do Cerrado não é *pretendida*, mas *emulada* no intuito de “fazer emergir” os espectadores em ambiências, definidas enquanto conjunto de materialidades sonoras (sons e ruídos) e visuais (elementos de visualidade) que permitem a um indivíduo (humano ou não) se perceber e se identificar em um determinado ambiente. Aqui, o termo “ambiente” ocupa a noção de *campo*, uma vez que abrange e congrega diversos campos perceptivos, os quais podem ser ou não emulados nos ambientes das performances ou das instalações. Um ambiente é definido em termos de suas características sensoriais e tessituras perceptivas de um determinado lugar. Partindo dessa identificação, a ambiência constitui meio e finalidade de minha poética. É meio: pois é a partir da identificação das condições sonoras e visuais circundantes de um determinado ambiente natural que se estabelece a captura dos materiais sonoros e visuais, com suas complexidades, alterações, dinâmicas etc.; é fim: pois, a partir da materialidade obtida, será iniciado o processo poético de tratamento e modificação do que foi coletado, no intuito de desvelar o que me é permitido perceber acerca da estrutura e dinâmica por detrás das ocorrências naturais do Cerrado.



FIGURA 20: IMAGEM DE SATÉLITE DA RESERVA AMBIENTAL PRÓXIMA À USINA HIDRELÉTRICA DE ÁGUA VERMELHA, LOCALIZADA ÀS MARGENS DA RODOVIA SP-543, NA DIVISA ENTRE OS ESTADOS DE SP E MG, LOCAL DE REALIZAÇÃO DE UMA DAS COLETAS DE ÁUDIO. FONTE: GOOGLE EARTH.

A “Aterro de Ossos” seguiu-se “Sobre a Paisagem”. A experimentação com ambos os vídeos foi fundamental para a definição dos aspectos visuais das performances audiovisuais, as quais serão apresentadas e analisadas a partir daqui. Neles, alguns elementos estéticos, como a sobreposição e a extensão das imagens tema, foram bastante explorados.

Dos extensos espaços (in)quietos de Wim Wenders, passando pela herança da videoarte, sobretudo a partir das explorações plásticas de Bill Viola³⁴, até o hibridismo sonoro-visual das instalações de Janet Cardiff³⁵, a imagem videográfica passou a ser um modo de se admirar as bordas, perscrutar a extensão, expor as contradições e buscar novas formas de se ver as paisagens do Cerrado. As três referências citadas fornecem importantes subsídios dialógicos para os experimentos imagéticos.

³⁴ Bill Viola, “He Weeps for You”, 1976

³⁵ Janet Cardiff e George Bures Miller, “Imbalance.6 (Jump)”, 1998.



FIGURA 21: À ESQ.: PARIS, TEXAS (1984) DIR. WIM WENDERS; À DIR.: IMAGEM FEITA DURANTE VIAGEM PARA COLETA DE MATERIAL VISUAL, 2019.

Primeiramente, com o filme “Paris, Texas”, de 1982, Wim Wenders perscruta a individualidade humana (figura) em relação a um fundo transparente (as planícies desertas do meio oeste estadunidense). A harmonia entre a figura sobreposta à extensão daqueles desertos parece fazer o espectador emergir em camadas de alta densidade das paisagens do Texas. Janet Cardiff, com suas esculturas sonoro-visuais, possibilitou encarar o amálgama entre áudio e som como um dos princípios poéticos desta pesquisa artística. A partir da incursão sobre seus trabalhos, foram delineadas propostas de exploração plástica do som em congruência com aspectos visuais das paisagens percebidas. Por fim, Bill Viola aparece como um artista que nos armou com a câmera a explorar as possibilidades de se olhar os detalhes mínimos de nosso campo visual.



FIGURA 22: À ESQ., *STILL* DO VIDEO DE BILL VIOLA, "HE WEEPS FOR YOU", 1976. FONTE: SITE DO MEDIEN KUNST NETZ; À DIR., IMAGEM DA INSTALAÇÃO DE JANET CARDIFF E GEORGE BURES MILLER, "IMBALANCE. 6 (JUMP)", 1998.

Importam-nos, a partir do uso do vídeo, as possibilidades de explorar as camadas visuais das paisagens e arquitetar modos de apresentar tais camadas em congruação às trilhas produzidas. Assim como essas, os vídeos derivam de gravações de campo e pressupõem a experiência do artista no campo. Além das três referências citadas, que permitiram aquelas possibilidades estéticas, poderíamos incluir os vídeos dos precursores da *land art* nos EUA, Walter De Maria e Robert Smithson, bem como o artista britânico Andy Goldsworthy. Para esses, o vídeo (bem como a fotografia) pode ou ser a constatação da experiência que funda o trabalho artístico no sítio ou dele tem uma visão deslocada. Em muitos casos, são ambos.



FIGURA 23: DA ESQ. EM SENTIDO HORÁRIO: ROBERT SMITHSON ANDANDO SOB SUA OBRA, SPIRAL JETTY; *STILL* DO VÍDEO "HARD CORE", DE WALTER DE MARIA, 1969; E TRECHO DO DOCUMENTÁRIO "LEANING INTO THE WIND", SOBRE OS TRABALHOS DE ANDY GOLDSWORTHY, 2018.

Dessas referências foram extraídas maneiras de utilizar as imagens videográficas como forma de explorar condições de apropriação da experiência derivada dos sítios do Cerrado e, a partir disso, sintetizar um modo de elaborar dimensões a partir das camadas in/visíveis da paisagem.

Após a primeira etapa de deslocamento e (re)encontro com os locais e as capturas imagéticas e sonoras realizadas, os materiais coletados passam a ser analisados. O processo analítico se constitui basicamente em: a) ouvir cuidadosamente o áudio, atentando-me sobretudo ao aparecimento de possíveis perturbações³⁶ na acústica local (caso o áudio tenha sido capturado próximo a estradas, por exemplo, há a possibilidade de haver perturbações) ou variações crescentes/decrescentes no volume ou frequência de determinados fenômenos acústicos (o aparecimento de um canto de algum indivíduo da fauna que aparece ou desaparece durante as gravações); b) processar o áudio em programas de edição e síntese de áudio; c) ver e selecionar as imagens realizadas para, assim, editá-las em vídeos menores, cuja edição ocorre em camadas. Nesse primeiro processo, de cunho estritamente analítico, são selecionadas e dispostas as gravações no intuito de transformá-las em materiais poéticos.

“Sobre a Paisagem” pode ser considerado o trabalho definidor da investida na construção de um “espaço-entre”, que desdobra na busca pela construção de uma passagem para

³⁶ O conceito de perturbação varia de autor para autor, podendo, na concepção de Begon et al. (1988), ser definido como “a interrupção da tranquilidade, do repouso, do estado de equilíbrio estabelecido, da interferência decorrente de qualquer ação ou processo” (OLIVEIRA, 2011, 167), ou, na de Petraitis et al. (1989) como “qualquer processo que altera as taxas de nascimento e mortes dos indivíduos presentes, seja pela morte direta, por afetar o nível de recursos, inimigos naturais, ou competidores que afetam sobrevivência e fecundidade” (Ibidem). Em ambos, vemos circunscrita a noção de *processo* que pode alterar o equilíbrio de um determinado ecossistema. Nesse caso, as perturbações de ordem acústica podem ser ocasionadas por todo e qualquer processo de alteração do equilíbrio tendo como causa uma fonte sonora específica.

presença (corporal) no espaço-tempo (WESTGEEST, 2016)³⁷ mediante a videoarte. Aquele conceito (“espaço-entre” ou *space-in-between*) remete às investigações de Morse (1990) acerca da instauração do espaço de fruição poético a partir das instalações artísticas como o local de arranjo de objetos de uma natureza temporária. A partir de “SobrePaisagem”, o vídeo torna-se um meio de exploração de um sítio, definido como o campo de ocorrência da experiência situada no Cerrado. Evoca-se um espaço sensorial-perceptivo, instaurado em relação ao campo da experiência circunscrita na paisagem.

Em movimentos latentes, as imagens vão adquirindo dinâmica a partir das camadas sobrepostas umas às outras. A sensualidade, expressa pelo toque, abarca as texturas de camadas visuais. Em *off*, um poema narrado a evocar uma paisagem imaginada. Abre-se a possibilidade de pertencer ao que se pretende ver: “eu pertenço ao que olho/ e com as paisagens não parece ser diferente”:

Materialidades elementares de uma paisagem decomposta
Rochas, água, madeira, ar:
Traduzem-se em escarpas e falésias
A se estenderem pelas costas dos poros da pele
Revoando poeira e signos do pensamento
O ímpeto do corpo projeta a si
Em fragmentos decompostos de percepções:
Imagens
Abarcadas à luz de visões nada objetivas
Eu pertenço ao que olho,
E com as paisagens não parece ser diferente (trecho do poema do vídeo “sobrelpaisagem”)

A instauração do espaço sensorial-perceptivo, doravante “ambiente instaurado”, que não é a localidade física, mas a antítese dialética evocada da experiência do artista, é colocado “em alguma relação de referência com um mundo existente, ao mesmo tempo em que muda o modo como compreendemos esse mundo” (RAMME, 2007, p. 95). A partir de sobreposições de imagens, que apresentam mãos tateando rochas, solo e gramíneas, o vídeo busca estabelecer a sensorialidade

³⁷ No original: “‘the space-in-between,’ or the actual construction of a passage for bodies in space and time” (2016, p. 97).

(qualidade do que é sensorial) como artefato de perscrutação das camadas que compõem a paisagem – entendida como a circunscrição territorial (física) do entorno dinâmico perceptível.





FIGURA 24: STILL DO VÍDEO “SOBRE|PAISAGEM”, VÍDEO ART, 2018/2020.

Sendo um conceito flutuante, que reúne elementos da performance e da instalação, a instauração pode ser identificada enquanto a inserção de um espaço-objeto, híbrido entre a performance e o vídeo, que atualiza a potencialidade onírico-ficcional de uma obra artística em algum contexto (RAMME, 2007; LAGNADO, 2001), independente das várias formas que esse processo pode tomar. Pretende-se, com “sobrelpaisagem”, criar “circunstâncias de observação” (RAMME, 2007, p. 93) para a experiência multissensorial num dado contexto espaço-temporal: o Cerrado, evocado em sua potencialidade poética a partir da fulguração estética das camadas visuais em *continuum*.

As camadas visuais são criadas tendo-se em vista a sobreposição de elementos estéticos das imagens, tais como formas (Fig. 25), cores e objetos da paisagem que tenham alguma correlação entre si (Fig. 40). A isso são assomados efeitos visuais de transparência e/ou transição entre as imagens, cada qual pensado de forma a integrar sutilmente as imagens numa teia de ocorrências que serão apresentadas concomitantemente ao ato de se tocar as trilhas sonoras. Os vídeos são elaborados pensando-se conjuntamente as percepções sonoras e visuais, de modo que tanto som quanto imagem buscam perseguir incessantemente o fluxo de significantes (CUBITT, 1993) instaurados no momento em que a performance se desenvolve. Além, som e imagem alinham-se em torno da ação performática e conjuram um ambiente de outra ordem, que alude a um conjunto de perceptos (DELEUZE & GUATTARI, 1992) ordenados espaço-temporalmente.

O efeito pretendido, entre a associação das trilhas, produzidas a partir de estações de trabalho de áudio digital (*Digital audio workstation* – DAWs) e as imagens em movimento, é a proposição de uma poética que se estrutura a partir da evocação de ocorrências sonoras, características acústicas, complexidades visuais e das possíveis correlações entre as diversas percepções derivadas da experiência (sejam elas sonoras, visuais, táteis, temporais etc.) *com* e *na* paisagem.

Uma vez distante, pretendemos instaurar um ambiente, com nuances forjadas a partir das notações sensoriais apreendidas e integradas a partir daquela experiência.





FIGURA 25: IMAGEM 1 & 2 – TRECHOS DO VÍDEO DA PERFORMANCE “PROJETO: CERRADO – PRIMAVERA”, 2020.

DIALÉTICA ESPACIAL

A incursão pelo Cerrado como domínio morfoclimático (AB'SABER, 2007) ou sistema biogeográfico (BARBOSA, 1995, 1996) inicia-se muito antes da constituição formal dos conhecimentos advindos da Biologia ou da Geografia, os quais fornecem conceitos operatórios para a atual pesquisa doutoral. A experiência perceptiva da materialidade sonora, visual, plástica e literária (documentos históricos ou narrativas poéticas como *Grande Sertão: Veredas*) apresenta forte apelo na constituição da poética pretendida no início dessa pesquisa. É, portanto, a partir do conjunto de vivências em direção ao Cerrado que as questões poéticas começaram a ser delineadas.

Durante as caminhadas, fotografias dos sítios e florestas do Cerrado foram feitas com o intuito de compor um banco de dados imagético. As fotografias eram motivadas pela relação dialógica ora entre a ausência e a presença humana, ora entre a grandeza do relevo, suas bordas limítrofes e as minúcias da flora. Não reduzindo a experiência do *estar presente* no Cerrado a meros registros de vídeo e fotográficos, potencialmente constitutivos para os trabalhos artísticos, busca-se notar a extensão temporal como elemento necessário da percepção. Por isso, também, a dedicação à escuta e à sensação tátil das diferentes texturas do ambiente (nas estações chuvosas e seca). O registro da experiência subsume-se à notação do tempo e torna-se um meio para a arte (CARERI, 2013, p. 30), uma vez que se desdobram em materiais potenciais para a criação dos trabalhos artísticos.

Nas bordas limítrofes do fazer artístico, depreendido da experiência com o Cerrado, fluem duas características do artista: o arquivista e o artesão. Como arquivista, o artista coleta materiais e os transforma de acordo com seus objetivos estéticos e poéticos. Enquanto artesão, ele procura explorar e ter uma noção ampliada acerca de seus materiais de trabalho e suas possíveis relações dadas no tempo e no espaço. O manejo

e o arranjo de materiais são ações de exploração do material que intendem à centrifugação de práticas e estratégias no interior de um processo, uma vez que um material implica e complica práticas que circunscrevem processos distintos e dimensões conceituais derivadas. Ainda que essas nuances do artista como artesão e arquivista estejam relacionadas uma à outra na história da arte contemporânea, é de extrema importância estabelecer os princípios da metodologia artística que nos ajudará em uma sistematização dos dados coletados em importantes materiais para o processo criativo. A experiência derivada do contato com o Cerrado aponta o ímpeto pela coleta de dados visuais, sonoros e plásticos, transformando-os em potentes materiais a compor seus trabalhos.

O arranjo de dados em matérias primas exerce um importante papel no interior do processo criativo e acaba por consolidá-los em blocos necessários para compor as propostas artísticas. Os dados, obtidos por intermédio da percepção, mutáveis em materialidades primas a implicar práticas de ocupação, apropriação e transformação de espaços e ambientes, são excertos da Natureza. Considerando-os sob essa perspectiva, e os excertos como mera indicação da experiência do artista no site/campo, eles passam a ser abstrações daquele lugar e, por isso, marcam a diferença para com o “mundo imediatamente dado”³⁸ (SIMMEL, 2009, p. 9).

³⁸ Em seu livro *Ecodinâmica* (1977), Jean Tricart (p. 17) apresenta um argumento contrário à oposição do “meio natural” a um “meio modificado pelo homem”, baseando-se na ideia de que qualquer ecossistema que tenha sido alterado ou modificado pela presença humana não pode ser denominado “natural”. Argumento semelhante é sustentado por Milton Santos (2012), ao dizer que não poderíamos elaborar uma distinção epistêmica entre paisagem natural e paisagem humana. Quanto à referência aqui apresentada, o termo “mundo imediatamente dado” aponta para aquilo que, na História da Filosofia, é o dado, cuja constituição está para além do âmbito da criação humana – a Natureza, portanto. Ao dado, segue-se o que é construído, constituído ou adquirido – o mundo humano. Mas não seria a “natureza”, enquanto conceito, uma constituição racional que facilita a nossa apreensão do objeto ao qual nos referimos como Natureza? Sabemos da complexidade que a questão pode tomar na História da Filosofia e que uma distinção entre Natureza (dado) e Cultura (constituído) pode acarretar um retorno a teorias epistemológicas

Uma vez que há essa descontinuidade, não é possível sustentar a ideia desses objetos/materiais “*como se fossem*” representações do Cerrado.

O encontro com o Cerrado ocorre sob duas formas. A primeira, já mencionada, dá-se por meio das caminhadas, durante as quais são coletados dados. Nesse primeiro momento/movimento, são extraídos da “torrente e da infinidade caóticas do mundo imediatamente dado um fragmento” (SIMMEL, 2009, p. 9), o qual, uma vez apartado do “mundo imediatamente dado” (Ibidem), sintetiza-se como referência abstrata ao sítio. O segundo movimento configura-se exatamente como esse retorno aos dados, dispondo-os em materiais no interior do processo criativo, que lhe outorga sentido. Tais movimentos demarcam espaços de atuação interior e exterior ao ambiente pressuposto pelos trabalhos audiovisuais. Configuram, por isso, um dos primeiros pares dialéticos: ambientes – genéricos e instaurados. Esse se instaura em oposição ao ambiente genérico para obtenção dos materiais. Aquele é o contrário, ainda que complementar, a este. Ele, o instaurado, engloba o fluxo gerado e circunscrito das percepções provenientes na performance ou nas instalações artísticas, geradas a partir dos dados coletados no sítio. Pode-se dizer que é instaurado, pois resulta do amálgama de percepções audiovisuais ofertadas em um espaço não-natural e distinto.

A conjunção entre o ambiente instaurado e o ambiente genérico é o que denominamos *ambiente expandido*, o qual não resulta da somatória ou da simples junção daqueles. O *ambiente expandido* expõe uma condição topológica derivada da síntese de dois elementos contrários: por um lado, o espaço dos

modernas, que são insustentáveis ao modelo que apresentamos, qual seja, uma completa *integração e continuidade entre Natureza e civilização*. No entanto, lançamos mão da filosofia de Simmel apenas para evidenciar o seguinte: 1) a Natureza é um todo; 2) a apropriação de elementos naturais consiste em um processo de abstração; 3) os elementos abstraídos conduzem-nos para identificação de conceitos contrários (“Natureza” e “paisagem”; “natural” e “não-natural”) e implicam processos contínuos de síntese de outros conceitos operatórios, os quais contribuem para metodologias de atuação.

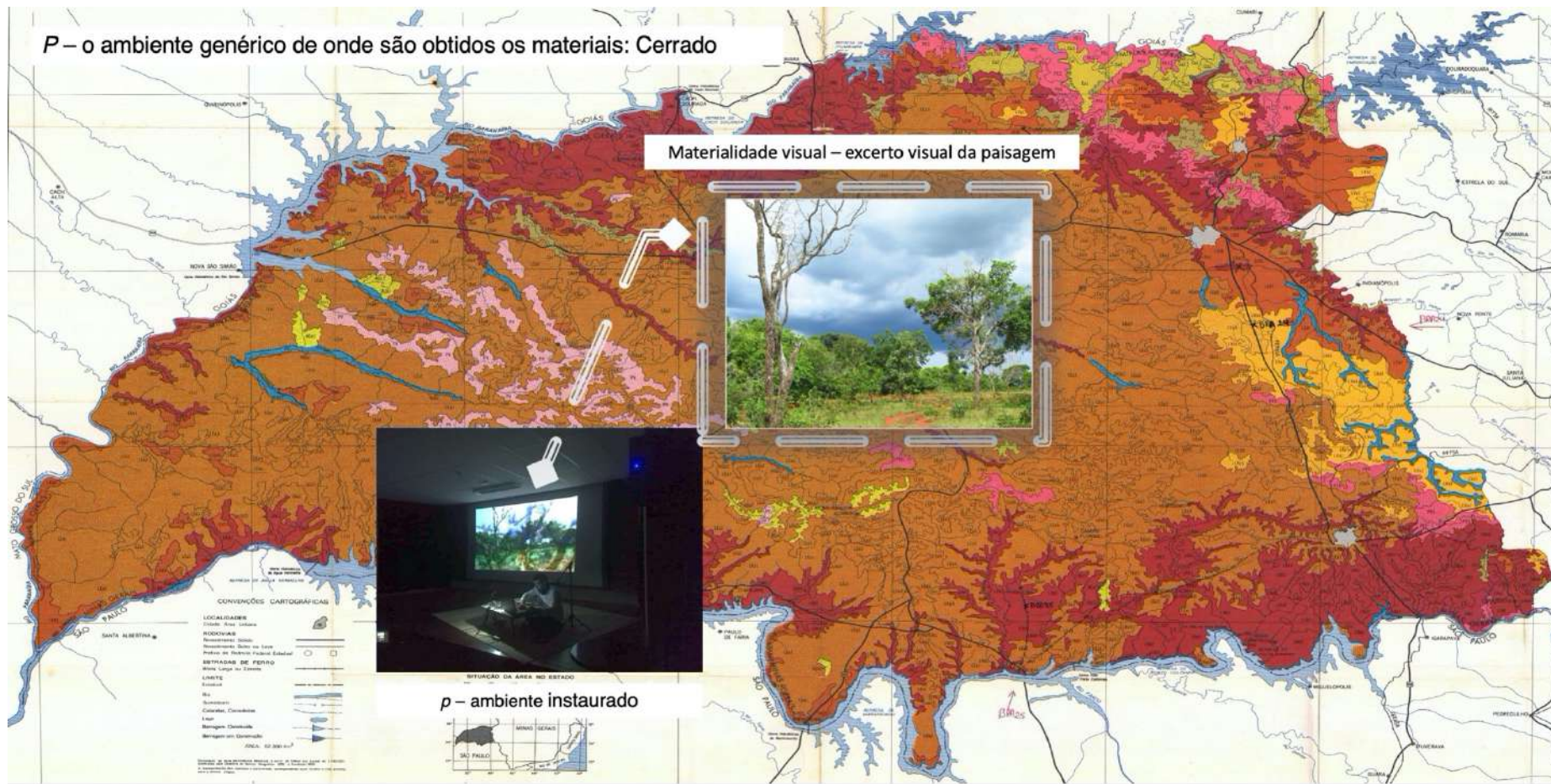
ambientes naturais, o Cerrado *per se*, indicado a partir dos materiais – os excertos da paisagem –, que apenas fazem referência à experiência do artista na paisagem primeva; de outro lado, esses materiais modificados – os sons e imagens encadeadas de acordo com a necessidade criativa. Esse primeiro par dialético, que aponta para uma demarcação espacial, é a base para a configuração do ambiente expandido, do qual se desloca e descola a necessidade de similitude para com a paisagem primeva. O *ambiente expandido*, a síntese da relação, é fruto de um processo de desdobramento de um espaço de terceira ordem que não é a soma de características isoladas, agrupadas em torno do ambiente genérico e instaurado. Ele resulta de um processo dialético derivado do movimento balizado pela relação contrária entre Natureza e o manejo artístico, entre um dado e o constituído (material), entre o ambiente genérico (ambiente natural) e o *site-specific* (o ambiente instaurado em decorrência da performance e das instalações).

O ambiente expandido busca engendrar um ambiente multiperceptivo a partir da complexidade natural. O aprofundamento na estrutura natural é pretendido a partir da remodelação da materialidade primeira, a qual delinea, portanto, uma metodologia poética bastante específica, definida a partir de um planejamento na proposição de percepções a coincidir para uma condição “de partilha de emoções e sentimentos que produzem sentidos e afetos diversos nos contextos específicos da vida das comunidades de pessoas envolvidas” (OLIVEIRA, 2017, p. 880). Essa proposição equivale à ideia de “planejar possibilidades de experiências das pessoas em um lugar e tempo próprios” (Ibidem). Por esse motivo, acreditamos que os trabalhos artísticos que se utilizam da expressividade audiovisual não pretendem recriar os ambientes genéricos, mas, sim, sintetizar um outro ambiente, no qual a proposta seja aglutinar sensações distintas, fornecendo, assim,

condições compartilhadas de percepção do sistema biogeográfico do Cerrado. Portanto, não há imitação.

O ambiente expandido apresenta uma topologia conceitual irreduzível à mera condição física do Cerrado e gera condição para apropriação, exploração e conexão entre práticas e conceitos evidenciados pela coleta de dados no sítio, seu manejo e posterior implementação nas composições sonoras e visuais. Isto é, o ambiente expandido funda outros conceitos, as relações entre si e uma metodologia de ação que irrompe virtualidades de apropriação do Cerrado, não apenas de sua paisagem, mas da tessitura temporal que perfaz seus fenômenos.

Com base nisso, poderíamos resumir essas premissas poéticas em uma proposição como " $p \wedge P$ ", onde p corresponde ao ambiente instaurado, arquitetado pela geração de percepções audiovisuais, e P é o ambiente genérico de onde são obtidos os materiais. Em outras palavras: p é P rearranjado por técnicas artísticas. Considerando que os dados são excertos da Natureza, e esses excertos são meras indicações da experiência no sítio, podemos inferir que os dados são abstrações do sítio, e acabam por delimitar o ambiente não-natural (" p ") do natural (" P "). Uma vez que há uma descontinuidade, não é possível assegurar tais dados, convertidos em materiais no interior do processo criativo, "*como se fossem*" uma representação do Cerrado. Desse modo, " p " não é uma representação presunçosa de " P ".



Ambiente expandido: p [ambiente não-natural instaurado pelas materialidades (abstrações/excertos do sítio) manejadas conforme a necessidade criativa] é P (o espaço dos ambientes naturais/genéricos, o Cerrado per se) apresentado pela expressividade da performance audiovisual e instalações artísticas

FIGURA 26: REPRESENTAÇÃO VISUAL DA CORRELAÇÃO ENTRE OS AMBIENTES GENÉRICOS E INSTAURADOS A PARTIR DE MATERIALIDADE PRESSUPOSTA.



FIGURA 27: ANÉSIO NETO E EDGAR FRANCO DURANTE A PERFORMANCE AUDIOVISUAL "CERRADO-SER", DERIVADA DE PROJETO: CERRADO, EM JAN. DE 2019.



FIGURA 28: PÚBLICO DURANTE A PERFORMANCE AUDIOVISUAL DE ANÉSIO NETO E EDGAR FRANCO, EM JANEIRO DE 2019.

AS PERFORMANCES AUDIOVISUAIS

Durante grande parte das caminhadas no Cerrado, realizava, concomitantemente, gravações sonoras, fotos e vídeos dos sítios, a fim de trazer à tona parte da experiência exploratória no campo, apreendida das coletas de materiais distintos. Munido de equipamentos para gravação de imagens e áudio, detive-me nas diversas e diferentes ocorrências das paisagens em que estava. Uma vez nos locais, as percepções advindas de um lugar que me chegam pelos sentidos estão relacionadas umas às outras e não se distinguem entre si: o olhar não capta a totalidade do mesmo modo que o ouvido não distingue as assinaturas sonoras (KRAUSE, 2013) no emaranhado de sons. A organização desse ‘caos’ não me interessa, apenas a manipulação desses dados consoante à minha percepção da massa audiovisual. A manipulação dos materiais audiovisuais mediante a performance permite ‘externalizar’ a intuição³⁹ e fundar experiências de deslocamento espacial a partir da reformulação dos materiais obtidos (sonoros, visuais e materiais), transformados e moldados por tecnologias para sua manipulação.

Apelando para a relação indissociável entre as percepções advindas do mundo natural e as manobras artísticas que assomam significado aos materiais coletados em campo, buscase, com a performance audiovisual, instaurar *ambientes expandidos*, onde se apela para a acuidade visual, aviva-se a escuta, afloram-se percepções continuadas, amalgamando sensações. À mercê do mundo, percebemos não de forma isolada, mas em constante correlação (MERLEAU-PONTY, 1999). As percepções visuais, ou qualquer espécie de percepção, não se apoiam naquilo que me chega pela escuta, nem vice-versa – o sonoro não implica uma visualidade, uma

³⁹ Correspondência entre um objeto e a percepção desencadeada por ele (HUSSERL, 2006a).

vez que cada experiência advinda de uma percepção distinta funciona de modo qualitativamente distinto.

Pretende-se com “Projeto: Cerrado” operar poeticamente na contaminação de um sentido pelo outro, apoiando no que *me é permitido perceber* acerca da estrutura e dinâmica subjacente às ocorrências naturais do Cerrado. Pretende-se, desse modo, criar condições compartilhadas de percepção daquele sistema biogeográfico a partir da evocação relativa às diversas materialidades abstraídas de sua paisagem. Assim, as reflexões provenientes das operações poéticas de “Projeto: Cerrado”, acerca da proposição de um ambiente multiperceptivo a sondar a exploração dos processos naturais do Cerrado, passam a se nutrir das discussões acerca das estratégias criativas em tecnologia da performance audiovisual.

O encadeamento entre a experiência espaço-temporal do artista, as gravações realizadas *in loco* e o produto artístico, entendido sob a forma das performances audiovisuais, gera uma condição de retorno e de encontro com a paisagem do Cerrado. Agrupados em torno da proposta estética de configurar uma experiência da temporalidade no Cerrado brasileiro, vídeos, fotografias e gravações sonoras são remodeladas a partir da performance audiovisual e propõem modos de perceber a paisagem que toma forma e se anima a partir dos blocos sensoriais elementares do *ambiente genérico* [Cerrado], já distante no espaço e no tempo.

Relativamente às camadas visuais, entendidas como a sobreposição de imagens videográficas e projetadas durante a performance, a concepção poética é, em algum aspecto, semelhante ao processo de gravação e pós-produção dos áudios. O processo visual, por sua vez, envolve o manejo de imagens videográficas feitas durante as caminhadas no Cerrado e apresentam um fragmento espaço-temporal da experiência localizada.

As performances audiovisuais envolvem ações de remodelagem das gravações sonoras e visuais do Cerrado.

Uma vez consideradas como expropriações, as gravações se tornam uma abstração da experiência espaço-temporal no Cerrado. A performance seria, num sentido estrito, uma forma de buscar a construção de uma experiência sinestésica (BARRETT & BROWN, 2009, p. 46-55) a partir da exploração das expressividades de ferramentas digitais, que se fundam na projeção da imagem (SANTOS, 2011) e na criação sonora simultânea, como fenômeno e proposta. Encaramos a performance audiovisual como um modo de “simulação de sistemas perceptivos” (SANTOS, 2011, p. 165) a integrar percepções sonoras e visuais com a finalidade de propor uma experiência estética derivada de um ambiente remoto. Por isso, a performance audiovisual deve ser encarada como uma forma de tornar presente uma estética outrora integrada à vivência daquele que a atualiza, que a torna *presente* (ZUMTHOR, 2007; GUMBRECHT & PFEIFFER, 1994): ou seja – o artista. A performance, em seu âmbito artístico, é uma *live art* (COHEN, 2007), que explora o tempo de sua realização e se torna o que é, *sendo*. Por esse motivo, é uma arte da vida, posto que se propõe a uma reelaboração da instância vivida pelo artista (COSTA NETO, 2013).

Neste sentido, a performance audiovisual é entendida como a conjugação de percepções audiovisuais providas como meio de resgatar a experiência espaço-temporal do artista *em e nas* paisagens remotas do Cerrado, com fins de instaurar os ambientes evocados/instaurados.

A CRIAÇÃO DO STELLATUM_

Do latim, “stellatum” pode significar “estrelou” ou “que brilhou”, além de figurar na denominação latina de uma gramínea nativa, mas não endêmica, do Cerrado brasileiro, a *Paspalum stellatum*; o termo também está na nomenclatura ao atlas de Julius Schiller, *Coelum Stellatum Christianum*, no qual é proposta a substituição denominativa de constelações de figuras pagãs por elementos do cristianismo primitivo e da bíblia.

stellatum_ também denomina o projeto de performance audiovisual que surge das presentes investigações. Com a escolha do nome, o intuito foi associar toda produção artística às práticas e reflexões que fluem da apropriação contextual do Cerrado.



FIGURA 29: EM SENTIDO HORÁRIO - *P. STELLATUM* EM DETALHE; CONTRAMERGULHO E LOCAIS DE OCORRÊNCIA DA GRAMÍNEA AO LONGO DA AMÉRICA CENTRAL E DO SUL.

Tendo a metodologia criativa sido esboçada ao longo do presente capítulo, bem como a contextualização das condições poéticas a orientarem as eventuais reflexões, pensamos ser necessário tratar das principais influências na determinação da poética subjacente ao *stellatum*_, bem como das características estéticas e técnicas das performances. Lembramos que a finalidade deste trabalho é estabelecer os princípios poéticos sobre os quais irão se assentar práticas criativas em performances audiovisuais e instalações artísticas, a explorar dimensões perceptivas de nossa relação com o Cerrado. Este é entendido como um complexo sistema biogeográfico ou domínio morfoclimático, objeto de estudos das mais diversas áreas do saber, desde a Geografia e Biologia, passando pela Agricultura e Agronomia até as Artes Plásticas. Por isso, é mister afirmar que a presente tese propõe fundamentos para um processo de indagações e posicionamentos artísticos a configurar meios criativos de imersão no Cerrado. A constituição de um projeto poético que tenha por fins a imersão nessa dimensão profunda da relação com a Natureza é, portanto, nosso objetivo.

Para comunicar ao público os propósitos artísticos do *stellatum*_, foi desenvolvida a identidade visual do projeto, com ícones e logotipos, conforme se observa na imagem a seguir.

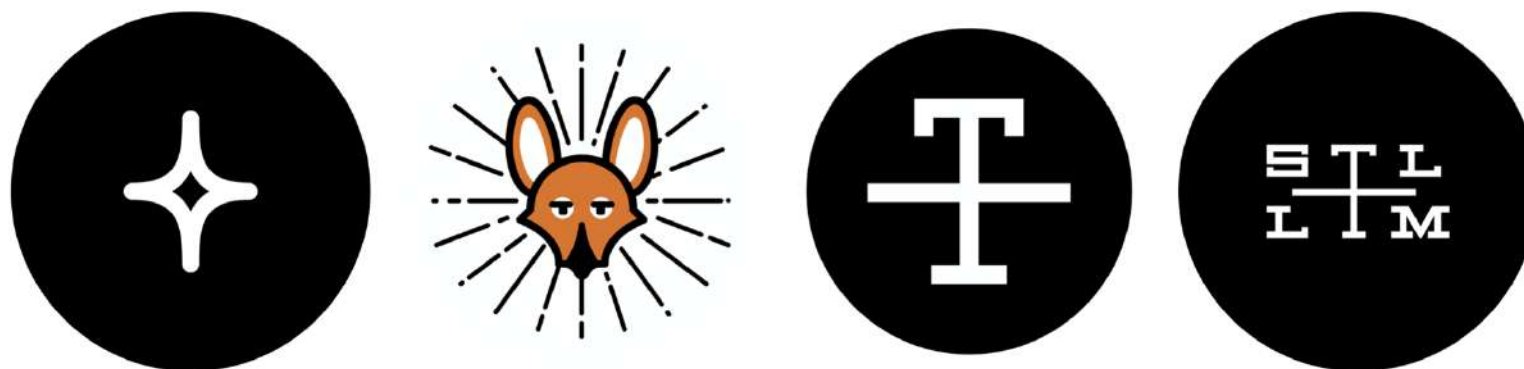


FIGURA 30: ÍCONE E LOGOTIPOS DESENVOLVIDOS POR RONALDO BOTELHO PARA O *STELLATUM_* (@FOLIADOSREIS).

O artista estadunidense Robert Smithson, um dos representantes da *Land art* norte americana, exerceu grande influência sobre a presente pesquisa, com seus “*sites/non-sites*”. Peixoto (2010), define o binômio *site/non-site* de Smithson da seguinte forma:

cabe ao non-site ordenar a apreensão dessas situações tomadas pela indiferenciação. Mas os próprios non-sites só podem prover indícios fragmentados (...) do que sejam os sítios. (...) Os lugares [sites] revelam-se um amontado desordenado de rochas, cujas microestrutura cristalina (...) não pode ser percebida a olho nu (p. 96)

Na frase “cabe ao non-site ordenar a apreensão dessas situações tomadas pela indiferenciação”, Peixoto atribui ao termo “indiferenciação” a condição originalmente indistinta dos sítios explorados por Smithson: os “montes informes de escombros” (p. 64); a matéria não catalogada de acordo com o conceito operacional da indústria; os terrenos em “processos constantes de erosão” (SMITHSON, 2009, p. 182) e os “colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches” (ibidem) que, a todo momento, parecem modificar o substrato da matéria original. Os non-sites de Smithson apresentam os “processos dinâmicos dos solos e das rochas” (PEIXOTO, 2010, p. 62), ordenados, abstratamente, em espaços delimitados.



FIGURA 31: ROBERT SMITHSON, *CORNER MIRROR WITH CORAL*, 1969. © HOLT/SMITHSON FOUNDATION.

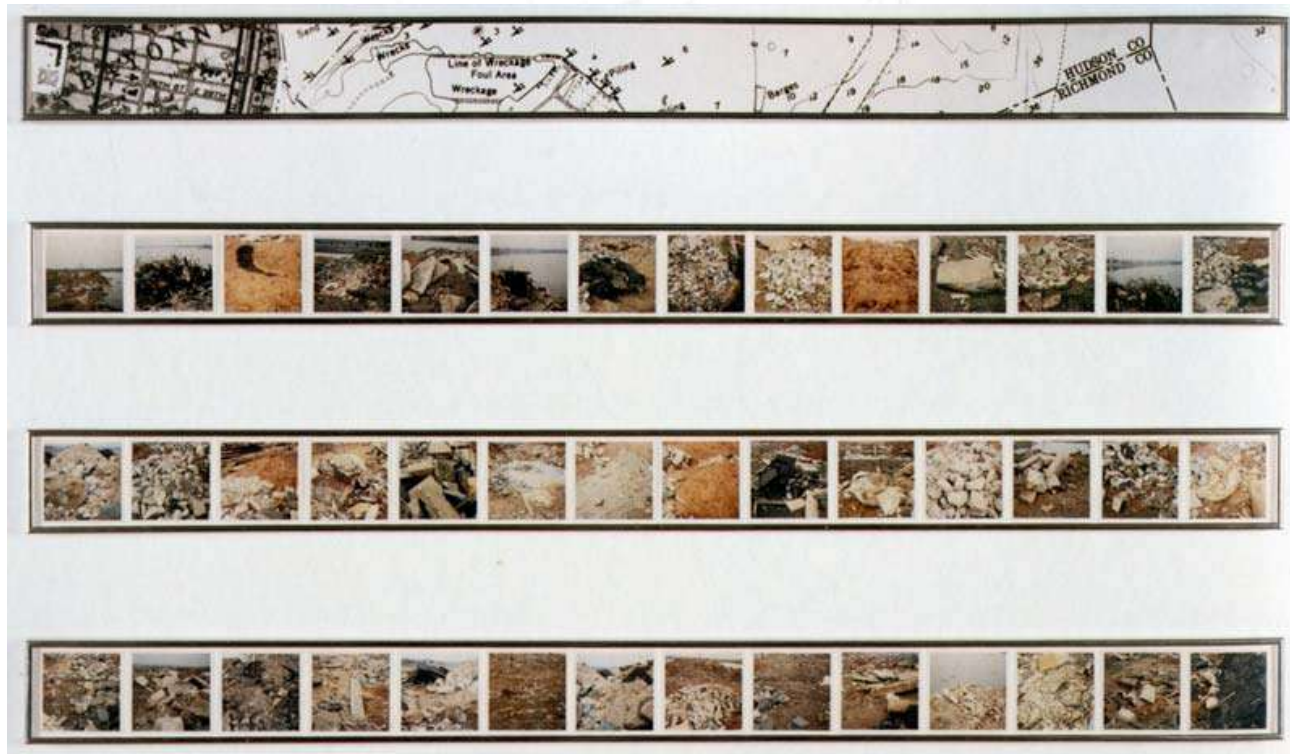


FIGURA 32: ROBERT SMITHSON, *LINE OF WRECKAGE*
BAYONNE NJ, 1968, © HOLT/SMITHSON FOUNDATION.

A investigação do local (sítio) ocupa importância significativa na poética de Smithson. As imagens apresentadas de alguns de seus non-sites, como é o caso acima, constituem modos de ordenar o caos dos terrenos ou da matéria, em constante estado de entropia⁴⁰. No entanto, a ordem apresentada nada tem a ver com a reversão do estado de caos dos sítios investigados por Smithson. Deve-se compreender tal ordem não no sentido científico, mas como dada a partir de um princípio regulador da experiência do “estar ali”. A ideia subjacente aproxima-se mais do modo de apresentar, como diria Peixoto (2010), a “disrupção do *site*” (p. 102). Isto é: a ruína do local. A ordem teria mais a ver, portanto, com a flexão do artista sobre os materiais encontrados durante a experiência nos sítios explorados. Os *non-sites* podem ser compreendidos como abstrações dos *sites*: uma operação intelectual de fracionamento dos lugares. Dito de outra forma, fazendo alusão à outra fala de Smithson: os *non-sites* seriam um “mapa tridimensional do *site*” (SMITHSON, 2009, p. 278).

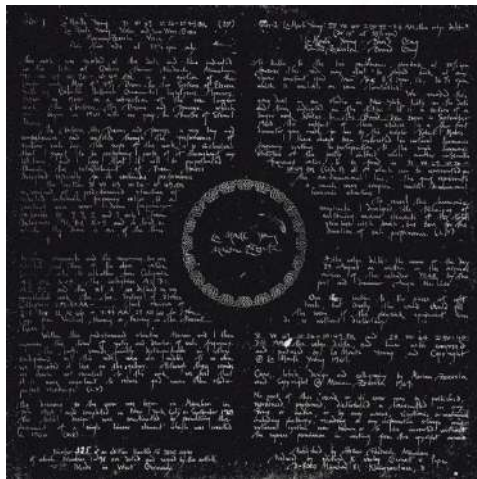
A dinâmica entre *sites* e *non-sites* nos leva a delinear um modo de trabalho próprio de Smithson⁴¹ que se configura a partir de uma dialética do interior e do exterior, tomando como ponto de referência a galeria. Os objetos passam a existir a partir da delimitação do espaço. No âmbito exterior à galeria, não há delineamentos. Não há limites! A compreensão do objeto nos é permitida a partir do momento em que se pressupõe a escala temporo-espacial. A escala, portanto, aponta para os limites da percepção. Lidar com a dialética interior-exterior na obra de Smithson é compreender a como o artista coloca (ou provoca) os limites da percepção.

⁴⁰ Em uma entrevista de 1970, publicada na revista *Avalanche*, Smithson diz que os locais (sítios ou *sites*) que mais o atraíam eram aqueles que “havia sido subvertidos ou pulverizados de alguma maneira” (2009, p. 278). A referência ao conceito de entropia, conceito físico que diz acerca da medida de desordem de um dado sistema, perpassa toda sua poética e pode ser compreendido, neste contexto, como a tendência da matéria em entrar num estado de desordem.

⁴¹ “estou lidando com uma situação exterior e uma situação interior” (SMITHSON, 2009, p. 279).

Outro artista influente na determinação da poética desta pesquisa é John Haughm, um artista multimídia norte-americano que fundou a extinta banda Agalloch, banda que teve uma enorme expressividade no estilo black/dark metal dos EUA. Ainda que Haughm tenha deixado seu nome marcado no cenário do *heavy metal*, é em suas experiências musicais paralelas que encontro eco. Seu projeto solo, homônimo, versa sobre a experimentação sonora. Haughm, há menos de cinco anos, iniciou suas apresentações ao vivo tendo apenas uma guitarra, um conjunto de pedais de efeitos e imagens projetadas atrás de si, que apresentam ao público vídeos de suas incursões sobre as paisagens por onde trafega.

FIGURA 33: O MÚSICO JOHN HAUGHM EM APRESENTAÇÃO. FOTOGRAFIA: ANÉSIO NETO.



**FIGURA 34: LA MONTE YOUNG /
MARIAN ZAZEELA, "THE BLACK
ALBUM", 1969.**

Nos shows de Haughm, o ambiente é tomado por sonoridades advindas de composições heterodoxas que podem até soar soam como “barulhos aleatórios” para quem não está familiarizado com a música contemporânea da segunda metade do século XX. As composições de Haughm flertam com a música *drone*, que é um subestilo da música minimalista. O *drone* pode ser caracterizado por “notas graves sustentadas sobre as quais se desenvolvem linhas melódicas” (VOTTA JUNIOR, 2009, p. 115). Além dessas características intrínsecas ao *drone*, nota-se que há, nas composições de Haughm, também, a utilização de pedais de efeitos analógicos que modulam os sons extraídos de sua guitarra. Tais efeitos ampliam a capacidade expressiva dos sons, que parecem suspender o tempo e jogar o espectador num ambiente propício à contemplação. Outro artista que se utilizou da sustentação de sons em sua poética foi La Monte Young (1935). Das performances de Haughm ressaltamos a simbiose entre imagem e som e o manejo, ao vivo, das camadas sonoras que contribuem para uma imersão nas paisagens propostas e instauradas como ponto de partida para as experimentações audiovisuais do *stellatum_*. Em suas performances, som e imagem não competem entre si, mas se complementam de modo a insuflar no espectador uma experiência de “maravilhamento” perante as paisagens apresentadas.

Johnson (1994), acerca das composições minimalistas, faz notar novas estratégias de audição para que se possam apreciar integralmente aquelas composições, o que acaba por revelar “um processo que se desdobra lentamente ou focando um minúsculo detalhe musical” (JOHNSON, 1994, p. 745). A criação de estratégias criativas para que se fizessem notar mínimas modificações nas composições sonoras pode ser observada em ambos os artistas. De algum modo, demanda-se, daqueles que fruem a estrutura temporal de suas composições, uma mudança no modo se posicionar frente à escuta e, conseqüentemente, um abandono da concepção tradicional de música, cuja tônica é majoritariamente baseada na “estrutura da

escala” (COURTNEY apud VOTTA JUNIOR, 2009, p. 117). Seria necessário compreender, desse modo, que a música drone ocorre no desdobrar do tempo intrínseco à composição, e que a sensação proveniente da fruição da composição não está atrelada a estruturas exteriores a ela (contexto, sentido e compreensão da letra, por exemplo); e muito menos parece apontar para a alteração harmônica entre as notas de um acorde (compreensão esta que parece ruir a partir das propostas dos compositores dodecafônicos) durante o tempo musical. Acredito que a fruição estaria, portanto, mais vinculada à sensação proveniente da sustentação e da repetição da nota, que parece mergulhar o ouvinte em uma espécie de êxtase meditativo.

Ao longo do século XX, a definição de música atravessou severas modificações. Acerca dessas, o compositor e educador musical Murray Schafer faz a seguinte observação:

Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições convencionais de música vêm sendo desacreditadas pelas abundantes atividades dos músicos. Primeiro, com a tremenda expansão dos instrumentos de percussão em nossas orquestras (...); em seguida, pela introdução de procedimentos aleatórios em que todas as tentativas de organizar racionalmente os sons de uma composição se rendem às leis ‘mais altas’ da entropia; depois disso, pela abertura dos receptáculos de tempo e de espaço a que chamamos de composições e salas de concerto, para permitir a introdução de todo um novo mundo de sons que estavam fora deles. (...) Hoje todos os sons pertencem a um campo contínuo de possibilidades, situado dentro do domínio abrangente da música. Eis a nova orquestra: o mundo sônico! (SCHAFER, 2011, p. 120-121)

É importante salientar, a partir dessa citação de Schafer, que, dentre as principais transformações sofridas pela música do século XX, a mais relevante, ao menos para os fins dessa pesquisa, é a inserção do entorno audível, aquele mundo sônico referido pelo pesquisador e músico canadense, nos processos composicionais sonoros. Isso já se afigurava no manifesto de Russolo, escrito nos primeiros anos da década de 1910, no qual os “som-ruídos” (RUSSOLO apud MENEZES, 2009)⁴² brotam como a realização das “combinações de sons mais dissonantes,

⁴² O manifesto de Russolo data de 1913. A versão utilizada aqui é a tradução de Flo Menezes, “A arte dos ruídos manifesto futurista” (MENEZES, 2009, p. 52).

mais estranhos e mais ásperos para os ouvidos” (Ibidem) e se incorporam às finalidades estéticas do Futurismo.

Mais do que isso, a constatação certa de Russolo encontra-se na constatação de que a variedade dos ruídos das cidades da *belle époque* despontavam como blocos elementares a compor uma “nova realidade musical” (RUSSOLO apud MENEZES, 2009, p. 53), a qual objetivava a incorporação da realidade vivida, com toda sua dissonância, à arte. Essa arte, com intuito claro de se voltar “imediatamente à vida mesma” (ibidem), não pretendia imitar a vida, mas se apoiar nela para propor uma nova forma de se ouvir a realidade⁴³. Surge aí o princípio de uma arte sonora:

Por arte sonora entendemos a reunião de gêneros artísticos que estão na fronteira entre música e outras artes, nos quais o som é material de referência dentro de um conceito expandido de composição, gerando um processo de hibridização entre o som, imagem, espaço e tempo. Entre outras questões, a concepção estética desse repertório vai ao encontro da reflexão e inclusão de elementos que geralmente possuem um valor secundário, ou mesmo inexistente na criação musical tradicional, tais como o espaço, a visualidade, a performance e a plasticidade. A partir daí decorre um conjunto de obras que estão inseridas em gêneros que se agrupam em torno do termo arte sonora – soundscape, sounddesign, soundsculpture, instalação sonora - e que se referem ao trabalho de artistas híbridos que lidam com concepções criativas que buscam integrar noções de som, tempo, espaço, imagem e movimento. (CAMPESATO & IAZZETTA, 2006, p. 776)

⁴³ “A nossa sensibilidade multiplicada, após ter sido conquistada pelos olhos futuristas, terá finalmente ouvidos futuristas” (RUSSOLO apud MENEZES, 2009, p. 55).

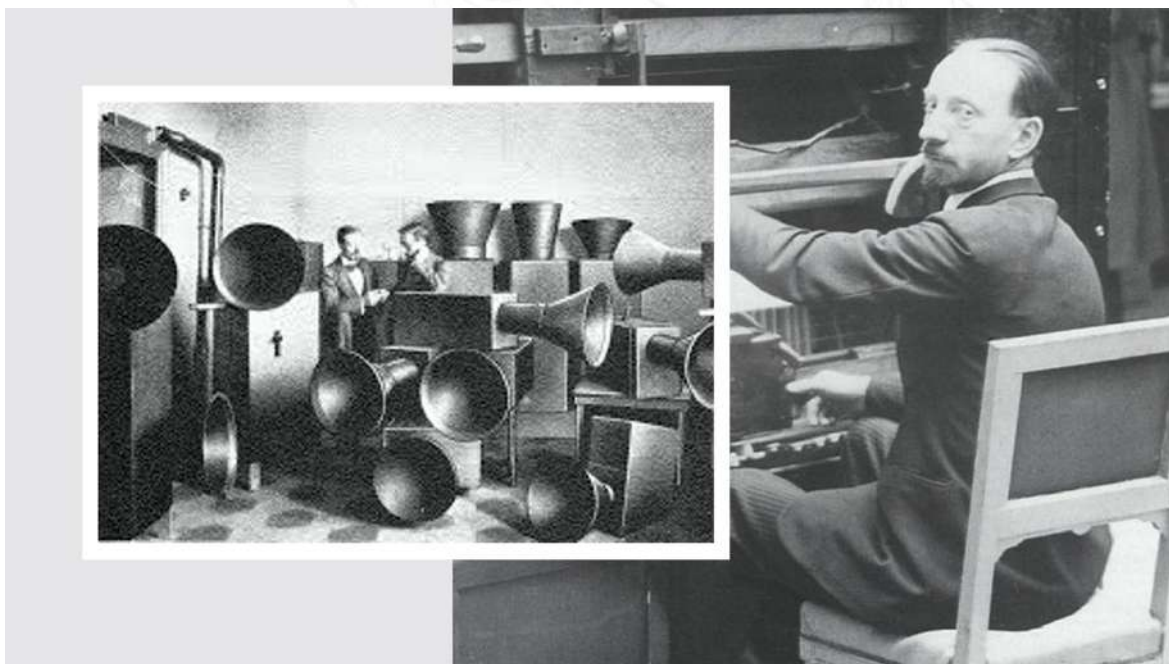


FIGURA 35: RUSSOLO E SUA MÁQUINA DE FAZER RUÍDOS, A "INTRARUMORI", 1914. RUSSOLO TEORIZOU O "SOM-RUÍDO" COMO FORMA DE PROPOR O ENCONTRO ENTRE MÚSICA E VIDA.

Não entendemos a arte sonora como meio para se produzir música, mas, sim, como um desdobramento legítimo das ocorrências artísticas modernas e contemporâneas, cuja finalidade é a proposição de poéticas a partir da plasticidade sonora, instauradas em relação ao espaço, imagem e tempo. O hibridismo entre formas expressivas e as concepções criativas que integram som, tempo, espaço, imagem e movimento é o cerne da arte sonora. A partir dela buscamos atributos essenciais para delinear a poética dos ambientes expandidos.

Outros dois artistas importantes para a definição da poética e estética do *stellatum* são Eufrazio Prates⁴⁴ e Edgar Franco⁴⁵, ambos artistas multimídia e pesquisadores em Arte Contemporânea. Prates é residente de Brasília-DF e é membro fundador da BsBLork – Orquestra de Laptops de Brasília, enquanto Franco é professor na Universidade Federal de Goiás (UFG) e, como Ciberpajé, está à frente do Posthuman Tantra.

⁴⁴ Cf. DJ EuFraktus. Site: <https://bsblork.gitlab.io/>

⁴⁵ Cf. Ciberpajé. Site: <http://ciberpaje.blogspot.com/>



FIGURA 36: *STILL* DO VÍDEO “2017 BSBLORK PLANETARIO BRASILIA”, PERFORMANCE REALIZADA NO ENCERRAMENTO DO EVENTO *IMMERSPHERE*, NO PLANETÁRIO DE BRASÍLIA. AO CENTRO, EUFRASIO PRATES.

FONTE: [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=ZWT5-FZgd9c](https://www.youtube.com/watch?v=ZWT5-FZgd9c).

FIGURA 37: EDGAR FRANCO EM APRESENTAÇÃO COM POSTHUMAN TANTRA.

FONTE:
[HTTP://CIBERPAJE.BLOGSPOT.COM/2014/06/POSTHUMAN-TANTRA-VII-SEMINARIO-NACIONAL.HTML](http://ciberpaje.blogspot.com/2014/06/posthuman-tantra-vii-seminario-nacional.html)



Nas instalações performáticas e performances de Prates junto à BSBLOrk, é notório o apreço do artista pela aleatoriedade musical, a imprevisibilidade nas ocorrências sonoras e a interatividade entre seu sistema computacional, utilizado para transdução do movimento em sons e o público (Cf. PRATES, 2011). Suas apresentações nunca são as mesmas, dada a variabilidade na execução das composições sonoras resultantes da interface entre o músico e o computador pessoal, seu instrumento em grande parte de suas apresentações. Acerca desse sistema, Prates observa:

Entre as primeiras plataformas computacionais abertas ao desenvolvimento de sistemas interativos musicais está o ambiente Max, utilizado para a criação do Sistema Holofractal de Transdução de Música e Imagem, programa que desenvolvi em minha pesquisa de doutorado para responder às demandas de envolver performers, músicos, atores, bailarinos e o próprio público no centro do processo criativo em tempo real. (PRATES, 2011, p. 41)

Prates utiliza dos postulados dos fractais⁴⁶ e sua imprevisibilidade para trazer ao interator a capacidade de afetar o sistema sem permitir que ele controle totalmente o sistema, visando enfatizar uma relação mais lúdica e intuitiva do que racional. Não é nosso intuito nos deter de forma pormenorizada nos conceitos poéticos advindos da prática de Prates. Todavia, é necessário ressaltar como a indeterminação, em seus trabalhos, parece marcar, da mesma forma que nos trabalhos de John Cage, uma ruptura com as ideias de projeto composicional, autor e obra. Costa (2017), ao pontuar sobre a indeterminação nos trabalhos de Cage, afirma que:

tal é, de fato, o status conceitual da empreitada que nos é revelada no momento em que abordamos a obra do compositor, buscando reconhecer nela as bases de uma originalidade radical pautada na desconstrução da lógica sobre a qual toda a tradição moderna da música ocidental se erige; a saber, o paradigma da autonomia do texto musical. (COSTA, 2017, p. 7)

⁴⁶ Nas próprias palavras de Prates (2011, p.13): “os experimentos holofractais procuram compreender (...) a origem experimental de conceitos paradigmáticos, para então buscar formas de traduzi-los com alto grau de homologia, seja com ajuda do computador, seja com jogos orgânicos ou dinâmicas lúdicas de interação com intérpretes e audiência”.

Por sua vez, a estética do Posthuman Tantra parece se firmar na constituição de um ímpeto narrativo guiado por fulgurações *sci-fi*. Franco coloca a si como um bardo a explorar um universo criado inteiramente a partir de seus devaneios poético-filosóficos a questionar a humanidade e a ciência. O termo por ele utilizado, “Aurora pós-humana”, é definido como “um universo ficcional futurista (...) inspirado por artistas, cientistas e filósofos que refletem sobre o impacto das novas tecnologias: bioengenharia, nanotecnologia, robótica, telemática e realidade virtual sobre a espécie humana” (FRANCO, 2012, p. 5). Uma vez instaurado esse universo, o artista transmuta a si e passa a se identificar como Ciberpajé: “meu renascimento como Ciberpajé foi mais do que uma ação performática transmídia⁴⁷ perpetrada nos múltiplos meios artísticos em que crio, pois, após a declaração, eu assumi minha nova identidade de Ciberpajé 24 horas por dia, trazendo essa nova condição para o meu dia a dia, transformando o ato performático em vida” (p. 7). Acerca da definição para sua nova identidade, Franco conclui que o prefixo ciber, tomado de empréstimo da cibernética, “foi agregado ao pajé porque ele denota a conexão e troca de informações entre os seres vivos, mas também entre seres vivos e máquinas” (FRANCO & BARROS, 2015, p. 69) e, ainda, por incorporar “as novas possibilidades tecnológicas como um campo amplo para os exercícios mágicos de conexão entre mundos que o Ciberpajé promove” (Ibidem)

Nos processos criativos de ambos os artistas, podemos inferir que a autonomia composicional é deslocada mais para o processo do que para a obra, finda e acabada. O interesse nas práticas artísticas de Prates e Franco reside na compreensão perspectiva não linear do processo artístico. Além, a inserção de instrumentos e ferramentas computacionais em seus respectivos

⁴⁷ “a transmidialidade talvez seja a menos preocupada com os meios e mais com os processos, posto que o prefixo ‘trans’ enfatiza os aspectos semióticos que vão buscar em linguagens diversas os meios de apresentar ou construir uma determinada experiência estética.” (PRATES, 2013).

processos criativos tem por finalidade gerar poéticas processuais que acabam por instaurar modos lúdicos de criação de realidades. Procedimentos orientados à programação computacional como forma de solucionar problemas estéticos/poéticos, bem como o desenvolvimento de estratégias criativas, no intuito de postular universos ficcionais a sondar a realidade humana encarada sob a faceta das teorias contemporâneas acerca da mente e inteligência artificial, ecoam no processo criativo de Prates e Franco. A visão sobre a noção de arte como um processo se desdobra em e a partir dos conceitos fundantes das práticas de ambos os artistas e está em conciliação com as propostas do *stellatum*.

PROJETO: CERRADO – PRIMAVERA & VERÃO



FIGURA 38: BORDAS LIMÍTROFES DA MACRO E MICROESCALA DA PAISAGEM. IMAGENS DO VÍDEO QUE COMPÕE A PERFORMANCE AUDIOVISUAL *PROJETO: CERRADO – PRIMAVERA*.



FIGURA 39: IMAGENS DA PERFORMANCE “PRIMAVERA”, REALIZADA NA GALERIA 406N, EM BRASÍLIA, OUTUBRO DE 2018. FOTOGRAFIA DE NIVALDA ASSUNÇÃO



FIGURA 40: IMAGEM 3 & 4 – TRECHOS DO VÍDEO DA PERFORMANCE “PROJETO: CERRADO – PRIMAVERA”, 2020.

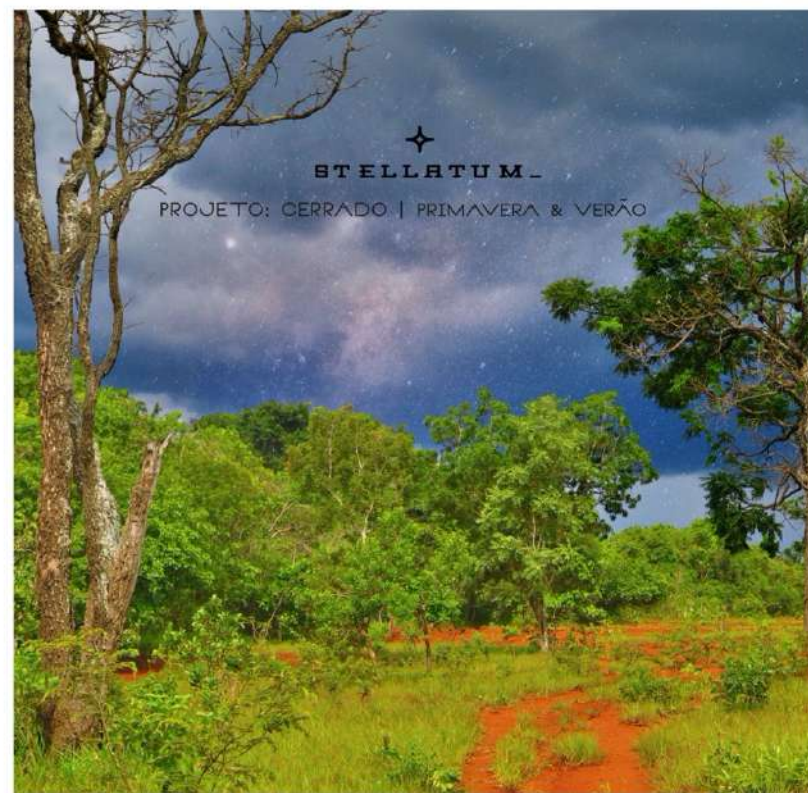


FIGURA 41: CAPA PARA O FORMATO DIGITAL DO ÁLBUM *PROJETO: CERRADO - PRIMAVERA & VERÃO*, 2020. ARTE GRÁFICA: HAVANE MELO, 2020.

A ação antrópica vem, forçosamente, reduzindo a extensão territorial do Cerrado sem qualquer planejamento equilibrado entre “o uso do espaço e a defesa integrada da natureza” (AB’SABER, 2007 p. 117). Irrompe em seus veios os latifúndios, a monocultura e a criação de gado extensiva. Dados de 2018⁴⁸ apontam que 50% de seu território está desflorestado. Caso não haja nenhum tipo de esclarecimento acerca da importância desse domínio morfoclimático, sua área total corre grande risco de ter sua área ainda mais reduzida. A importância do Cerrado não se encontra apenas a nível fitogeográfico ou na grande diversidade de sua fauna, mas, também, no processo de formação das principais bacias hidrográficas brasileiras (BARBOSA, 2014). É, pois, um domínio morfoclimático ou sistema biogeográfico cuja paisagem possui elementos definidores que estão envolvidos em intrincadas relações interdinâmicas, especialmente no que tange às suas condições climáticas e pedológicas. Ao expor a complexidade envolvida na constituição dos domínios brasileiros de forma geral, Bigarella et al. (1994) afirma que:

A paisagem atual constitui não somente o somatório do resultado das sucessivas e variadas mudanças climáticas que ocorreram nos vários domínios climáticos (com recuo e avanço da vegetação), mas também representa seus efeitos acumulados no tempo e no espaço, portanto dependentes da história geológica e paleogeográfica regional. Cada domínio constitui, pois, uma associação peculiar de padrões paisagísticos caracterizados por um conjunto de aspectos e diferenciativos que devem ser elucidados através do emprego de metodologia apropriada e interdisciplinar. (BIGARELLA ET al, 1994, p. 100)

Disso pode resultar que a complexidade das relações entre os elementos definidores de suas paisagens confere certa singularidade ao conjunto de acontecimentos hidrográficos e bio-fito-geográficos que, interligados, configuram a dinâmica própria do Cerrado brasileiro. É, portanto, a dinâmica entre as

⁴⁸ Cf. BBC NEWS. Global hunger for soybeans 'destroying Brazil's Cerrado savanna'. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/av/world-latin-america-46022184/global-hunger-for-soybeans-destroying-brazil-s-cerrado-savanna>. Acesso em: 15 jul. 2020. Para dados ainda mais precisos, cf. <http://terrabrasilis.dpi.inpe.br/app/dashboard/deforestation/biomes/cerrado/increments>

condições climáticas e as ocorrências sonoras da biofonia que orienta a criação artística das performances audiovisuais.

Nessa perspectiva, *Projeto: Cerrado* propõe-se a resgatar a perspectiva do Cerrado como um sistema biogeográfico que desdobra significados ulteriores perdidos, talvez em grande parte devido à sua redução territorial no contexto atual. É proposto, mediante percepções sonoras e visuais, um reencontro com o Cerrado capaz de exercer encantamento a partir da fruição de sua complexidade. A visão da Natureza como resultante de **processo** incessante de interações de elementos macro e micro implica uma noção mais complexa do ambiente natural que nos circunda e orienta nossa criação poética.

As primeiras apresentações performáticas basearam-se na dinâmica climática da primavera, que encerra o período de seca e inaugura as chuvas. Neste momento, a paisagem sonora das cidades abarcadas pelo Cerrado apresenta maior tessitura, e a textura do entorno audível ganha maior densidade em determinadas horas do dia.

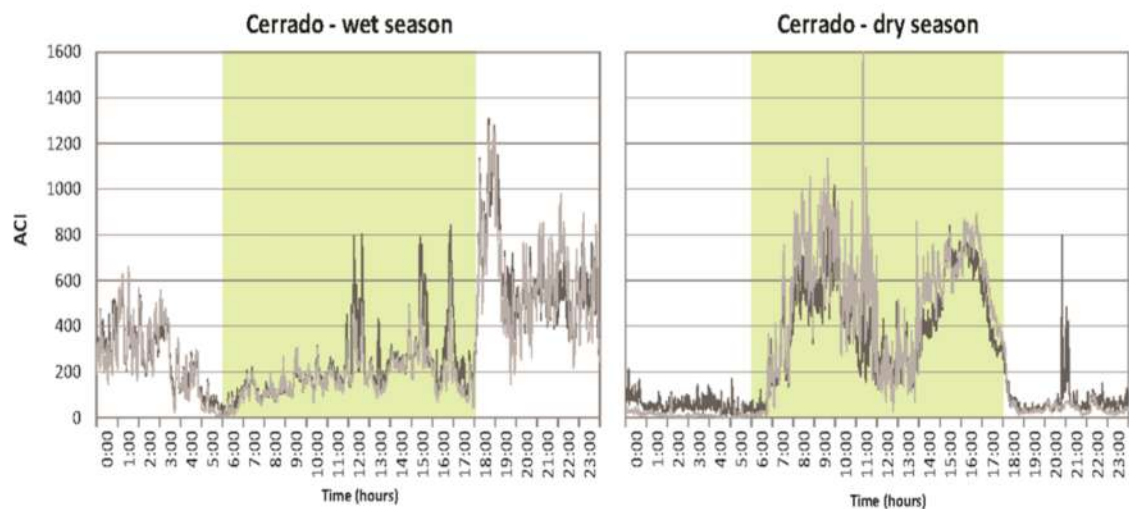


GRÁFICO 1 (DUARTE, 2015): O ÍNDICE DE COMPLEXIDADE ACÚSTICA (*ACOUSTIC COMPLEX INDEX – ACI*) “É UM ALGORITMO CRIADO PARA PRODUIR QUANTIFICAÇÃO DIRETA DA COMPLEXIDADE DA BIOFONIA AO COMPUTAR A VARIABILIDADE DA INTENSIDADE ACÚSTICA REGISTRADA EM GRAVAÇÕES SONORAS, APESAR DA PRESENÇA CONSTANTE DA GERAÇÃO DE RÚIDO HUMANO” (PIERETTI, FARINA & MORRI, 2011, P. 868-873). O GRÁFICO MOSTRA A COMPLEXIDADE ACÚSTICA NO INTERVALO DE UM DIA (24 HORAS). À ESQUERDA, DURANTE O PERÍODO DE CHUVAS NO CERRADO (DE OUTUBRO A MARÇO), PODEMOS VER QUE HÁ MAIORES INCIDÊNCIAS SONORAS A PARTIR DAS 11 HORAS, AS QUAIS SE PROLONGAM ATÉ AS 23 HORAS. JÁ NAS ESTAÇÕES SECAS, O PICO ACÚSTICO OCORRE ENTRE AS 6 E 12 HORAS, OCORRENDO INCIDÊNCIAS ABAIXO DO PICO (11 HORAS) ATÉ O FIM DA TARDE (17 HORAS).

A construção dos blocos sonoros das performances é baseada em minha experiência da percepção das paisagens sonoras de sítios do Cerrado. Os conhecimentos provenientes da Ecologia Acústica ou Bioacústica aparecem como forma de entender determinadas ocorrências no entorno auditivo e orientar as noções de movimentação, posicionamento e interatividade das fontes sonoras. Em “Primavera” e “Verão”, ambas trilhas compostas tendo por base a dinâmica da biofonia nos períodos de chuva do Cerrado brasileiro, os drones de baixa e alta frequência (sons repetidos) desdobram-se ao som da sinfonia natural e pretendem-se como guias para os ouvidos. A temporalidade é correlata à duração das manifestações sonoras – o tempo se institui como fluxo, sendo observado por dentro de um processo.

As alterações de “Primavera” para “Verão” são notadas na mudança de ritmo e em um singelo aumento da quantidade de fontes sonoras por conta da presença massiva de cantos de anuros na segunda, devido ao aumento das chuvas durante o verão no Cerrado. Isso gera, conseqüentemente, um aumento na umidade. Com a alteração dos padrões climáticos, conseqüentemente, haverá uma mudança no modo como as espécies animais vocalizam. Além disso, posto que a reverberação seja um fenômeno relacionado ao modo como as ondas sonoras refletem a superfície espacial de determinados ambientes, empregando identidade a um determinado som, tal fenômeno influenciará diretamente no modo como podemos perceber o som derivado da vocalização animal. Nesse sentido, as dinâmicas climáticas acabam por ser fatores influentes no modo de percebermos ocorrências sonoras em um determinado ambiente (LAROM et al., 1997, p. 421-431). Por esse motivo, a reverberação, como efeito do espaço sobre um determinado som, é um parâmetro sonoro sobre o qual buscamos conhecimento e controle.

Os vídeos que compõem as performances audiovisuais de *Projeto: Cerrado* não prescindem dos elementos perceptivos básicos da experiência nos sítios do Cerrado. Aqui, todo o bloco

visual incluso na perspectiva poética ancora-se na experiência situada e nas capturas imagéticas realizadas concomitantemente às caminhadas. Tal perspectiva afigura-se como uma possibilidade derivada para com a aproximação de artistas sonoros influentes no cenário da música ambiente dos anos 1990 e 2000, tais como Ioscil e Biosphere. Ambos se utilizam de gravações sonoras e visuais derivadas de suas experiências com a paisagem.

A escolha por trabalhar com imagens videográficas deriva do fato de que a percepção humana do ambiente sonoro é multissensorial,

não ocorrendo isoladamente, mas sim dentro de um contexto global, que inclui, além da informação auditiva, informações de outras modalidades sensoriais, como a visão e o tato. Em conjunto, estas várias fontes de informação dão origem a uma representação mental do ambiente percebido e qualquer julgamento será baseado nesta representação multissensorial (VIOLLON; LAVANDIER; DRAKE, 2002). Da mesma forma, como a pessoa exposta ao som também está exposta a outros fatores presentes no ambiente, como as condições climáticas, a paisagem visual, a morfologia do ambiente, as práticas nele desenvolvidas, entre outros, a maneira como ela percebe e interpreta essas sensações está ainda diretamente ligada às representações individuais e coletivas relacionadas a todos esses fatores. Assim, múltiplas condições ocorrem simultaneamente, resultando na situação de interssensorialidade que caracteriza a relação entre usuário e ambiente. (HIRASHIMA, 2014, p. 44)

Os vídeos, por assim dizer, pretendem desvelar as bordas da macro e microescala da paisagem, os limites visuais da vasta complexidade natural que me são permitidas perceber e inferir. É a partir das interdinâmicas entre os variados fatores que modelam a paisagem visível que busco os materiais necessários dos blocos visuais.

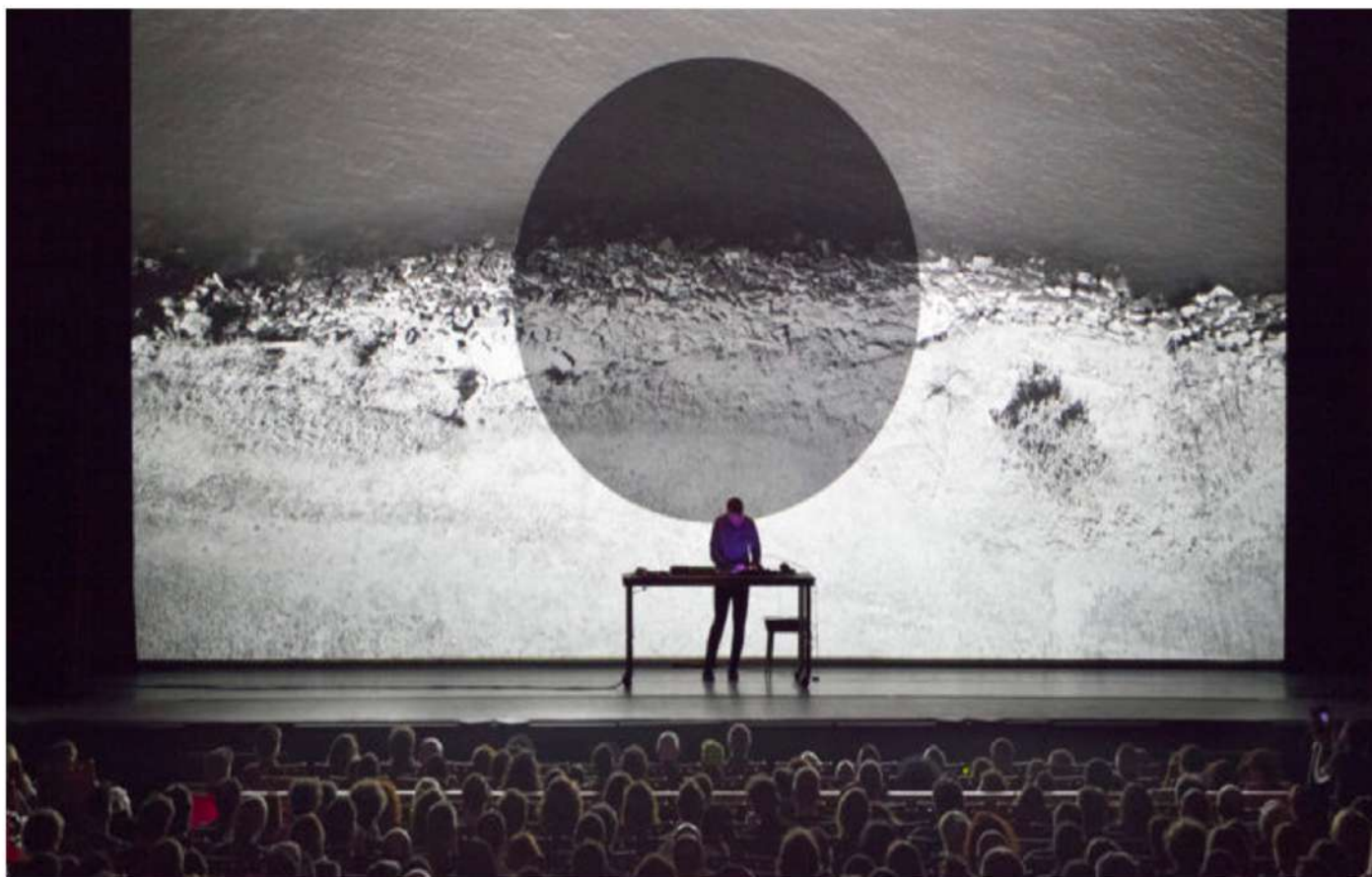


FIGURA 42: O ARTISTA SONORO LOSCIL, EM UMA APRESENTAÇÃO EM 2018. FONTE: [HTTP://WWW.TIUMAG.COM/FEATURES/LIVE-REPORTS/CRONICA-LEV-2018/](http://www.tiomag.com/features/live-reports/cronica-lev-2018/)

Por Natureza, “entendemos o nexu infindo das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal.” (SIMMEL, 2009, p. 5). Da geração à destruição instaura-se um processo, em si e para si, sem quaisquer causas ou razões exteriores, a não ser aquelas definidas pelos seres humanos em contextos históricos e simbólicos distintos. À parte tais atribuições tão humanas ao desabrochar dos processos naturais, a Natureza firma-se como continuidade e sempre estará para além de nossa compreensão sobre Ela. A Natureza é, pois, seu próprio princípio resolutivo.

Um de nossos objetivos é compreender quais conseqüências estéticas são possíveis a partir do momento em que introduzimos características espaciais intrínsecas à percepção audiovisual derivada de um determinado ambiente ao nosso processo criativo de performances audiovisuais e instalações artísticas multimídias. Acreditamos, portanto, que uma ampliação nas formas de compreensão do comportamento de determinadas fontes sonoras biofônicas em um dado ambiente e a criação de camadas visuais condizentes com a extensão espacial das paisagens do Cerrado brasileiro poderão nos ajudar a desenvolver os ambientes expandidos, nos quais os interatores podem ter a experiência da complexidade natural que subjaz ao que é comumente percebido. Para tanto, com *Resolution*, apelamos para o contorno do objeto sonoro-visual e sua abstração, entendida como o limiar da percepção acerca de si – as linhas visíveis dos objetos a compor a paisagem e as bordas plásticas dos sons é a materialidade primeira.

Resolution pode ser vista como o desdobrar poético de “Primavera” e “Verão”, uma vez que se utiliza, também, de sonoridades da biofonia bastante características do Cerrado brasileiro (o lobo guará, perdizes, seriemas etc.). Composta por

dois atos, “o Ataque do Guará” e uma composição homônima, essa performance resulta de uma busca por ampliar a sensação de imersividade a partir do uso de técnicas de espacialização em um dado ambiente. Assomado a isso, temos por intenção apresentar conceitos estéticos que estão nos levando a desenvolver modos de desdobrar as implicações espaciais concernentes às gravações de campos utilizadas nesta pesquisa.

Acreditamos, assim, que, modificar a distribuição, as trajetórias e a intensidade de amplitude das fontes sonoras em um espaço tridimensional nos ajudar a desenvolver os ambientes expandidos, nos quais são propostas experiências orientadas à complexidade da Natureza que subjaz ao que é perceptível. Criar camadas sonoras, adicionar texturas, dispor e organizar gravações individualmente obtidas nos sítios do cerrado, em níveis espaciais distintos, são estratégias para se alcançar os objetivos poéticos e estéticos referentes à composição musical.

Nils Peters (2010) descreve e propõe modelos e ferramentas para espacialização sonora baseados tanto em aspectos quantitativos (quantidade e capacidade descritiva das ferramentas), quanto em seus aspectos qualitativos (quais ferramentas são mais apropriadas para músicos em específico). A informação essencial para sua pesquisa recai sobre a busca pela compreensão de conceitos, hardwares e softwares que artistas sonoros e musicais usam em seus processos para espacialização de som.

Dentre esses conceitos, está contido o *High Order Ambisonics* (HOA), que "tem por objetivo sintetizar fisicamente um campo sonoro com base em sua expansão em esféricas harmônicas até uma ordem especificada" (PETERS, 2010, p. 80), permitindo o controle dos modos de dispersão e enumeração de fontes sonoras em um determinado campo sonoro. Dito de outro modo, o HOA engloba modos e técnicas para reprodução de som no intuito de instaurar um campo perceptivo tridimensional.

Baalman afirma que, desde criar trajetórias de movimentação para fontes sonoras a fazer alusão a espaços ao “usar sons reminiscentes de espaços ou ambientes específicos (internos/externos/pequenos e grandes)” (BAALMAN, 2010, p. 209-210), os compositores estão menos preocupados com criar eventos sonoros realistas, do que com presentear o ouvinte com imagens espaciais que não ocorrem na natureza.

Partimos desse pressuposto para discutir que as técnicas de espacialização sonora não intentam, em si, representar o ambiente sonoro do Cerrado. Em *Resolution*, a estratégia para uso dessa técnica possui como intuito principal evocar o domínio do Cerrado como um ambiente vasto, do qual partimos para criar os ambientes instaurados, a partir dos quais são oferecidos estímulos perceptivos a fim de criar um ambiente expandido – a resultante dialética de dois ambientes de ordens distintas.

Como pontuado anteriormente, tais ambientes não buscam reproduzir ou representar o Cerrado em sua grandeza. O intuito principal do uso desta técnica é fornecer ao público experiências que podem ampliar a capacidade de percepção da complexidade Natural. Pretendemos, aqui, menos discutir pormenorizadamente os detalhes técnicos da aplicação dos objetos em Max/MSP para espacialização sonora, do que apresentar de que modo temos utilizado tais técnicas para desdobrar os ambientes instaurados.

HOA é, definitivamente, um ponto de partida para o desenvolvimento de um sistema a especializar fontes sonoras. A consequente sensação fornecida por tal técnica é a de que fontes sonoras parecem interagir entre si, em determinadas localizações no espaço auditivo. Com isso, buscamos mais nos basear no comportamento das fontes sonoras em um ambiente evocado (o Cerrado, por exemplo), do que fornecer condições sem as quais o comportamento vocal de um determinado inseto, anuro ou ave não existiria. Nesse sentido, o Cerrado surge mais como uma alusão ou evocação do que um princípio para representação. Buscamos, portanto, “formas particulares de

escuta” (SAMUELS et. al, p. 330) para jogar o espectador em um ambiente não natural evocado pela remodelagem das gravações sonoras do campo.

Inicialmente, o HOA para Max/MSP foi utilizado com o intuito simples de alocar quatro ou mais fontes sonoras no espaço auditivo. Após os primeiros testes realizados no *Input Devices and Music Interaction Laboratory (IDMIL)*, Music Technology Department na McGill University, onde pudemos utilizar oito alto falantes dispostos em um octaedro regular, nosso objetivo englobou o controle de parâmetros sonoros que consideramos fundamental para ampliar a capacidade imersiva dos ouvintes no ambiente instaurado. Tais parâmetros, anteriormente descritos, são relativos à disposição locativa das fontes sonoras (distribuídas em três eixos espaciais), bem como aos efeitos perceptivos derivados da localização das fontes em determinados ambientes, tais como a reverberação e a abertura do espectro sonoro (*aperture function*) emitido por aquela. Como a reverberação fornece a informação espacial ao dispor “*pistas gerais acerca do tamanho/formato e do material constitutivo*”⁴⁹ (CHOWNING, 1977, p. 49-50) da fonte sonora, consideramos de extrema importância que a reverberação artificial possa envolver o ouvinte ao emular características físicas do Cerrado. Quanto à abertura do espectro sonoro, referimo-nos à angulação diretiva do som que chega aos ouvidos, a qual pode ser ampla (variando de 10 a 180 graus).

Estruturada em torno da movimentação e comportamento do lobo guará em um local hipotético, “O ataque do guará” apresenta o momento de sua caça. Essa composição apresenta elementos correlativos à obra “*Accidents Harmoniques*”⁵⁰, do compositor italiano Bernard Parmegiani. Tal como em “*Accidents...*”, “O ataque do Guará” possui três zonas sonoras identificáveis: na primeira, nota-se a presença de sons graves, tais como drones de baixa frequência (abaixo de 150 Hz), mas com amplitude média (até -20dB) e distribuído entre os

⁴⁹ No original: “*general cues as to size shape, and material construction*”.

⁵⁰ Presente no álbum *De Natura Sonorum*, 1975.

canais esquerdo e direito de reprodução estéreo, e um surdo⁵¹; a zona mediana introduz outro drone de frequência constante (acima de 150 Hz, mas abaixo de 2KHz) junto a um sample de uma paisagem sonora; por fim, a terceira zona é constituída pelos sons de seriemas, perdizes e do latido do lobo guará, juntamente ao som produzido por sua movimentação.



⁵¹Tambor cilíndrico de som grave.

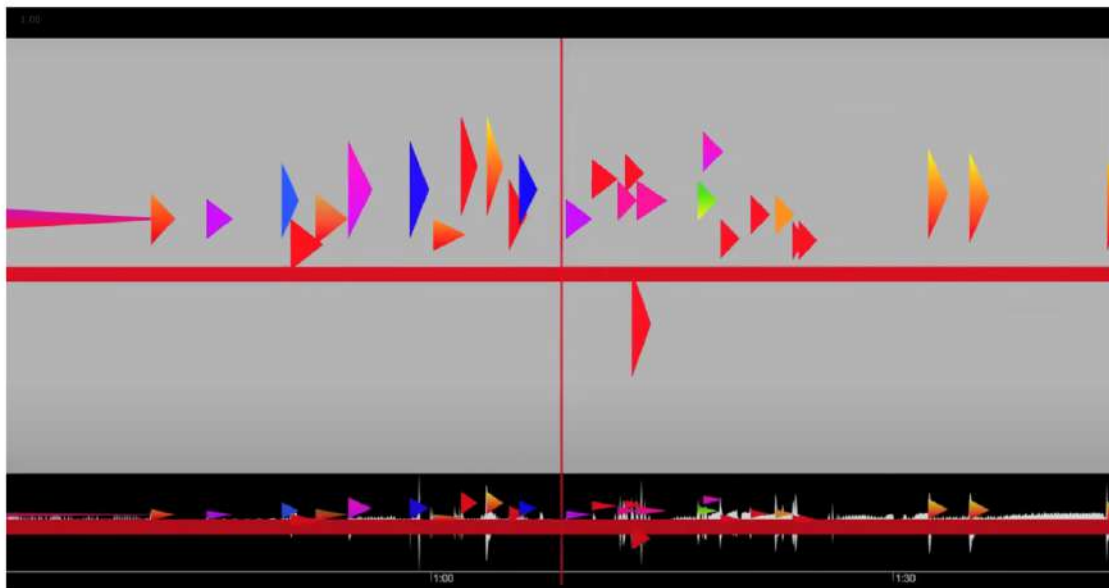


FIGURA 43: ANÁLISE TONAL DA PARTITURA “ACCIDENTS HARMONQUES”, DE BERNARD PARMEGIANI. FONTE: [HTTPS://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=RSOD_oJUSTY](https://www.youtube.com/watch?v=RSOD_oJUSTY). NA IMAGEM, PODEMOS PERCEBER AS ZONAS SONORAS DISTRIBUÍDAS ACIMA E ABAIXO DA LINHA HORIZONTAL EM VERMELHO, AO CENTRO.

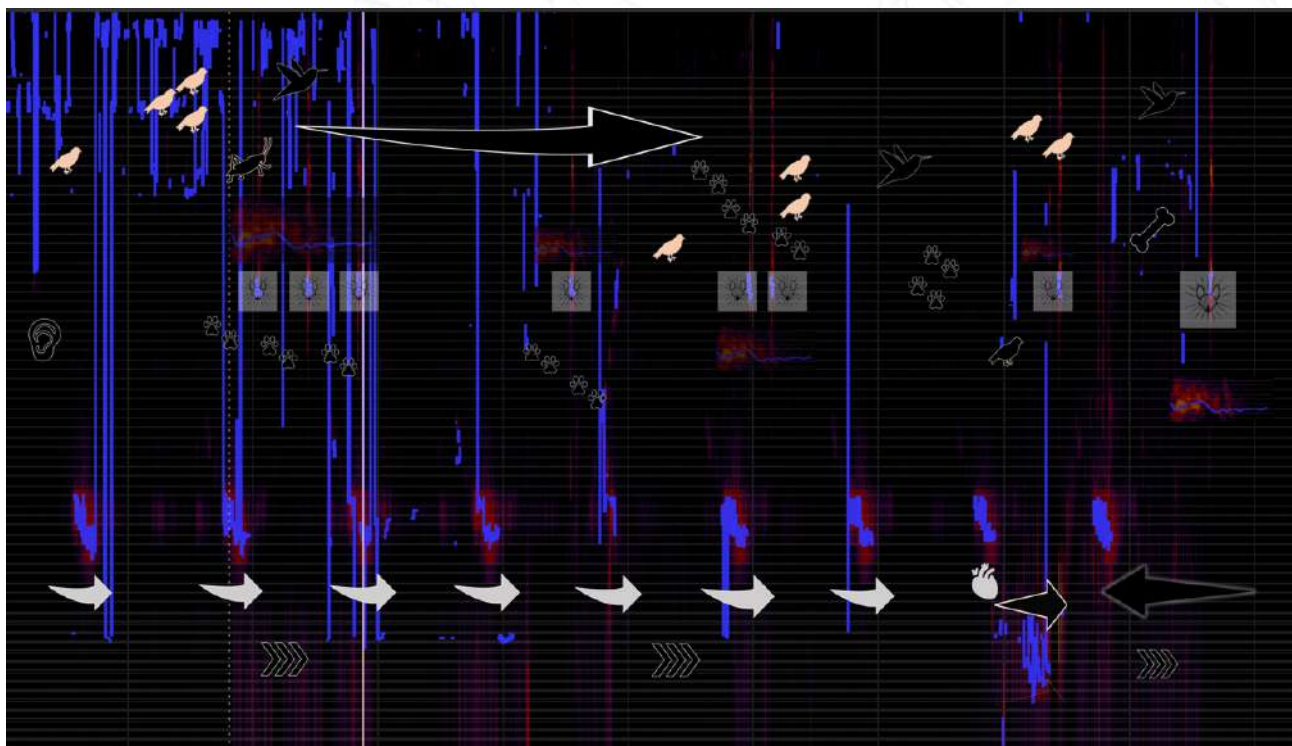


FIGURA 44: PRIMEIRO ESBOÇO PARA UMA PARTITURA VISUAL PARA A COMPOSIÇÃO “O ATAQUE DO GUARÁ”, INTERVENÇÃO DIGITAL SOBRE GRÁFICO ESPECTRAL DE PITCH, DO ADOBE AUDITION.

Na fig. 42 vemos representações indicativas dos sons correspondentes aos grupos animais da composição, bem como sua continuidade no fluxo temporal da composição. A ideia, com tal esboço, é tornar possível uma visualização da estrutura sônica de “O ataque do Guará”. Como dito no parágrafo anterior, as zonas audíveis identificáveis se organizam em torno das frequências (baixa, média e alta frequência) e da disposição espacial das fontes sonoras. Tanto *Projeto: Cerrado – Primavera & Verão*, quanto *Resolution* apresentam o núcleo poético do *stellatum_* como sendo a exploração de tecnologias audiovisuais performativas e técnicas de espacialização sonoras para ampliar a capacidade imersiva dos ambientes expandidos.

Necessário reforçar que o ambiente expandido não corresponde ao ambiente estabelecido pela performance ou as instalações artísticas, mas sim à topologia instaurada pela relação dialética entre a experiência do artista nas paisagens do Cerrado, sua apropriação e a instauração de um ambiente não-natural antitético mediante formas expressivas artísticas. Tal configuração acaba por sintetizar operações de apropriação e espaços de terceira ordem, integrados e englobados à experiência artística situada. Neste sentido, a ampliação da imersividade se instaura frente à nossa capacidade em perceber o Cerrado como um domínio complexo, cuja temporalidade se desdobra em fenômenos intrincados, que podem ser fruídos a partir de uma percepção direcionada.

As composições sonoras desenvolvidas para ambas as performances foram disponibilizadas em formato digital, na plataforma Bandcamp⁵². Ainda que a finalidade de *Projeto: Cerrado* não seja produzir ou criar músicas, cada produto derivado do núcleo poético do *stellatum_* possui uma realidade em si, a qual pode ser fruída de forma independente. No entanto, as performances audiovisuais, bem como as instalações artísticas aqui propostas, resguardam a finalidade de nossa poética.

Para melhor apreciação da profundidade de campo audível, a reprodução sonora de ambas as composições deverá ser feita utilizando-se tanto de fones de ouvido quanto de dois alto falantes dispostos em -180/+180 ou -45/+45 graus.

⁵² Cf. <https://stellatum.bandcamp.com/>

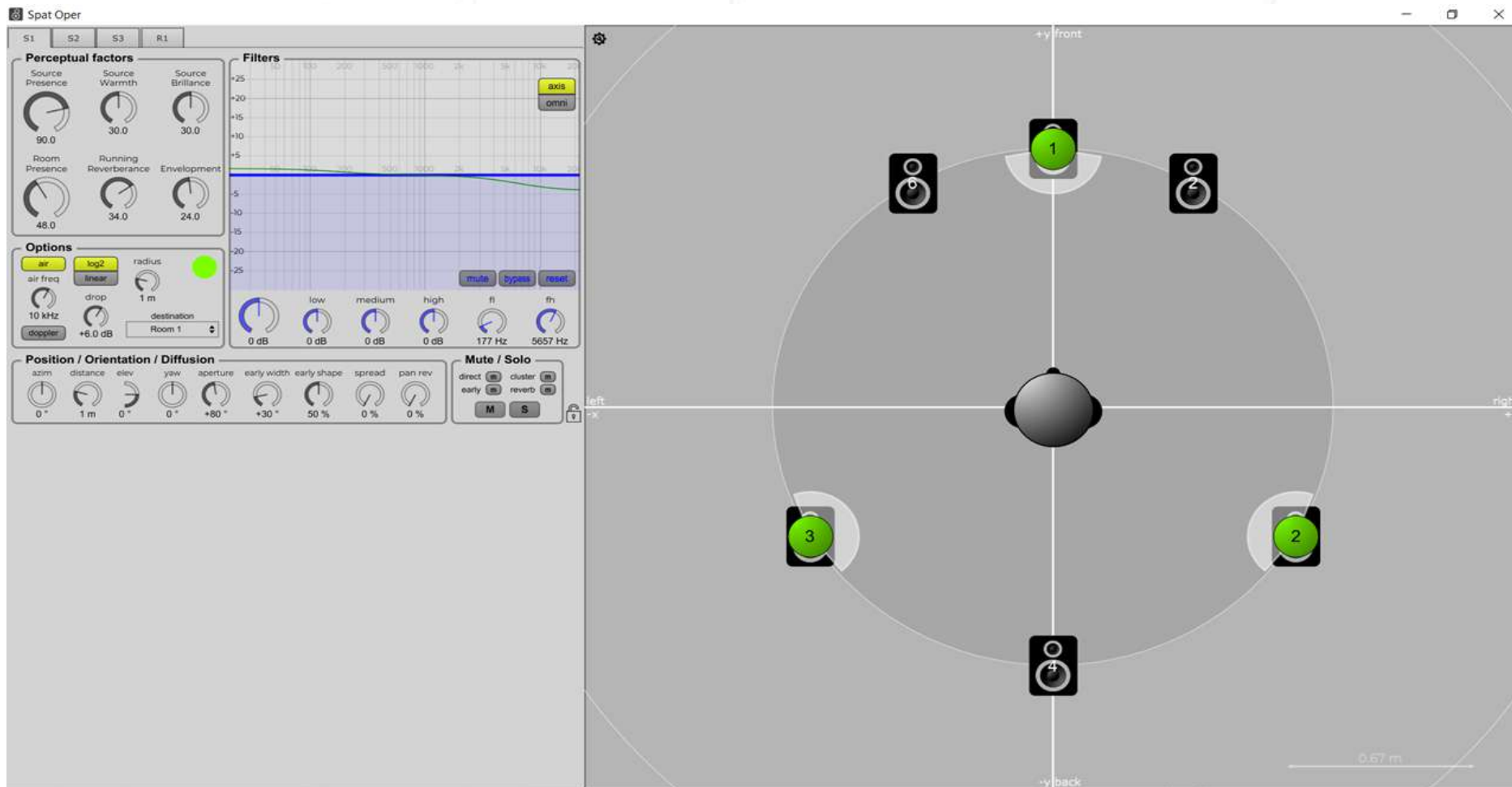


FIGURA 45: A INTERFACE GRÁFICA DO USUÁRIO PARA O OBJETO DO MAX/MSP SPAT.VIEWER. À DIREITA, A DISPOSIÇÃO DOS ALTO FALANTES (NA IMAGEM APARECEM 6) PARA TRÊS FONTES SONORAS E O ÍCONE, AO CENTRO, DO OUVINTE. À ESQUERDA, PARÂMETROS DE CONTROLE DAS FONTES SONORAS (S1, S2, S3 E R1 – REVERBERAÇÃO DO AMBIENTE LOCATIVO DAS FONTES).

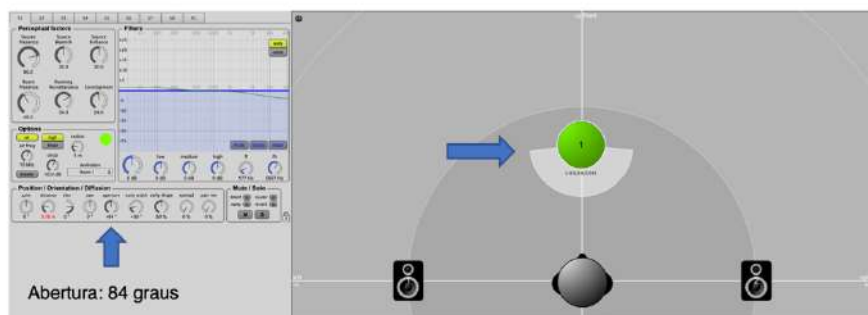
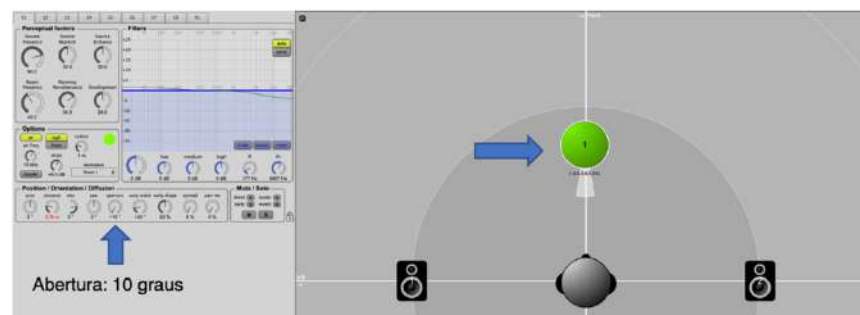
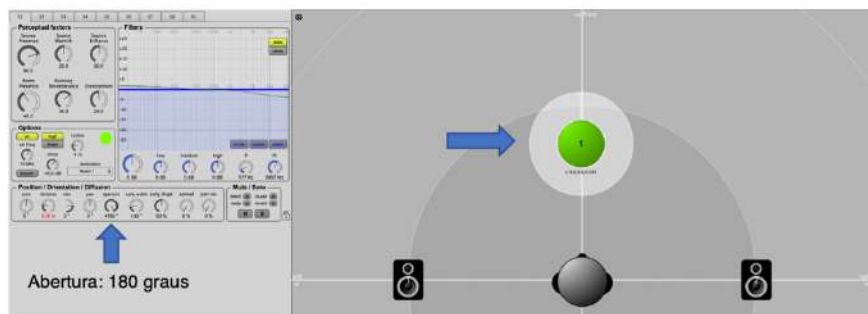


FIGURA 46: TRÊS MOMENTOS DISTINTOS DA ABERTURA DO ESPECTRO SONORO – EM SENTIDO HORÁRIO, DO ALTO PARA BAIXO, A SETA À ESQUERDA NA IMAGEM APONTA PARA A ABERTURA EM GRAUS: 180; 10 E 84. A SETA À DIREITA NA IMAGEM DEMONSTRA A MAIOR OU MENOS ABERTURA DE ACORDO COM A ANGULAÇÃO DO ESPECTRO.



FIGURA 47: CAPA PARA O FORMATO DIGITAL DO EP (“EXTENDED PLAY” OU “FORMATO EXTENDIDO”) *RESOLUTION*, 2020. ARTE GRÁFICA: HAVANE MELO.



FIGURA 48: IMAGENS DO VÍDEO PARA “RESOLUTION”, NO QUAL, À ESQUERDA, VÊ-SE O GRÁFICO FOTOMÉTRICO DE AMBAS AS IMAGENS À DIREITA. AS LINHAS DAS CURVAS FOTOMÉTRICAS APRESENTAM AS BORDAS DE LUZ DOS OBJETOS DAS PAISAGENS E CONDIZEM COM O RETORNO AO PRINCÍPIO RESOLUTIVO DA NATUREZA. OS VÍDEOS DAS CURVAS FOTOMÉTRICAS FORAM REALIZADOR POR ALEXANDRE RANGEL.





STL
LIM

2. PAISAGENS

INTRODUÇÃO

Ao longo de todo o percurso da primeira parte, expusemos as condições materiais do experimentalismo poético, que resultou nas performances audiovisuais, e a instauração da topologia conceitual, derivada da metodologia de apreensão de materialidades do Cerrado, a cunhar os ***ambientes expandidos***. A partir de agora, iremos atribuir o significado ao termo “paisagem” que tanto exploramos ao longo de nossas reflexões.

Pretendemos, aqui, contextualizar o conceito “paisagem” derivado de estudos e práticas que permitiram a criação da instalação escultórica “Instabilidades ou sobre como mapas nos dão a ilusão de espaços estáveis”. A partir de uma digressão necessária, que parte da escolha dos materiais e da disposição destes nos espaços onde o trabalho foi montado, propomos a circunscrição de elementos conceituais e problemas a delinear as reflexões sobre as quais a presente tese se move.

Para tanto, iremos nos apoiar sobre os estudos da ciência geográfica no sentido de dar fundamento à exploração analítica do termo em questão. Não obstante, partiremos também de discussões de artistas da *Land Art* para entendermos o uso daquele termo inserido no contexto das práticas artísticas relevantes para a presente pesquisa.

Pretendemos, assim, desvelar um método para abordagem poética da paisagem a partir do uso de termos como “escala espaço-temporal”, “interdinâmicas” e “complexidade”.

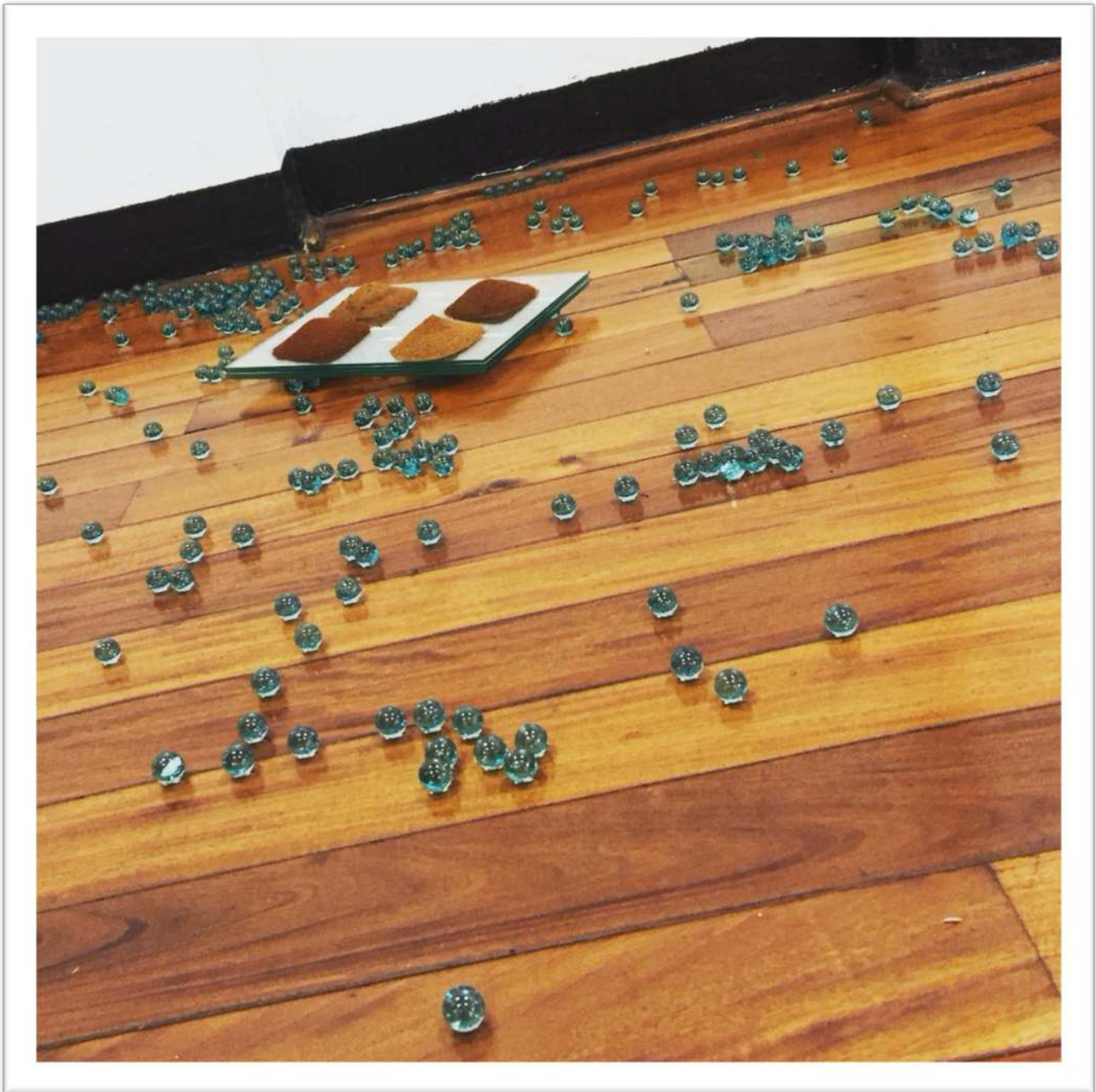


FIGURA 49: *INSTABILIDADES OU SOBRE COMO MAPAS NOS DÃO A ILUSÃO DE ESPAÇOS ESTÁVEIS*, INSTALAÇÃO, BOLAS DE VIDRO, LÂMINAS DE VIDRO, TERRA, DIMENSÕES VARIÁVEIS, 2016. FOTOGRAFIA: ACERVO DO AUTOR.

MANEJO: O PRINCÍPIO DA EXPERIÊNCIA

Instabilidades ou sobre como Mapas nos dão a ilusão de espaços estáveis mensuráveis (Fig. 47) nutre-se da discussão apresentada em torno da análise sistêmica e expõe um desejo poético-cartográfico de demonstrar como as localidades geográficas (território e paisagem) são instáveis à medida que estão sujeitas a intempéries e a questões antrópicas e culturais.

Oriundas da análise de três obras da artista libanesa Mona Hatoum, as reflexões definidoras da poética de “Instabilidades” iniciaram-se a partir de uma ideia central de transpor o conceito de instabilidade cartográfica para os objetos utilizados – lâminas de vidro, bolinhas de gude e terra. A primeira obra de Hatoum com a qual travei contato foi *3D Maps* (2008), um trabalho composto por três mapas distintos (tais como mostrados nas figuras a seguir) e que nos remete ao ciclo de destruição e construção pelos quais a topografia de Beirute, Bagdá e Cabul passaram ao longo das últimas décadas. Esse trabalho é composto por três mapas (1,10m x 1,30m, mais ou menos), dispostos um ao lado do outro, sobre seis cavaletes de madeira. Tais cidades presenciaram, ao longo de sua história, conflitos bélicos, sejam eles civis, sejam militares. Observando os mapas, e atentando para o que a artista diz acerca da poética do trabalho em vídeos facilmente encontrados na Internet⁵³, notamos as elevações que se projetam do mapa como sendo correspondentes aos pontos de reconstrução anteriormente destruídos. Por sua vez, as depressões, apresentadas como os sulcos que os adentram, fazem menção aos pontos bombardeados durante as guerras que se alastram desde a década de 1970 naqueles territórios.

⁵³ Cf. canal Serpentine Galleries:
<https://www.youtube.com/watch?v=en7R90BAt8I>.

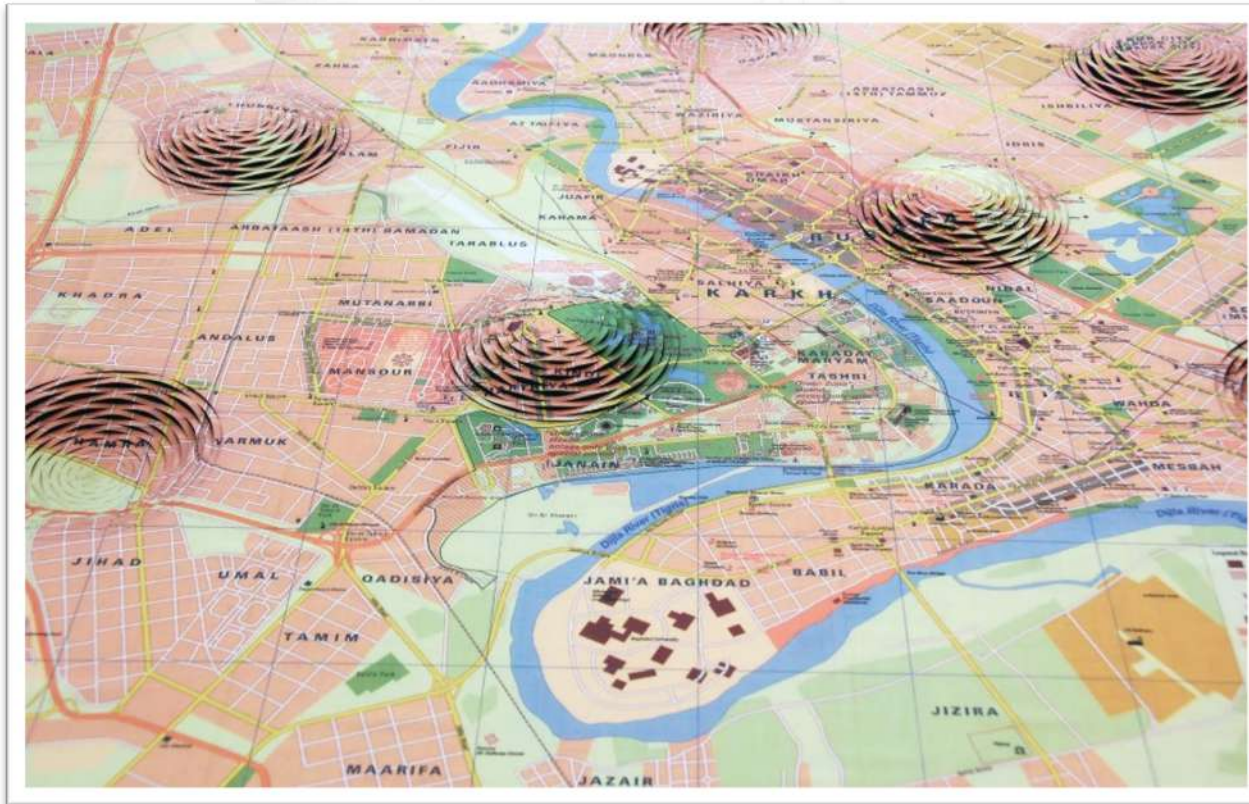


FIGURA 50: MONA HATOUM, 3D
MAPS, 2008. FONTE:
[HTTPS://MAPSARTBLOG.WORDPRESS.C
OM/2013/06/16/MONA-HATOUM/](https://mapsartblog.wordpress.com/2013/06/16/mona-hatoum/)



FIGURA 51: MONA HATOUM, *MAP*, 1998. FONTE: [HTTPS://MAPSARTBLOG.WORDPRESS.COM/2013/06/16/MONA-HATOUM/](https://mapsartblog.wordpress.com/2013/06/16/mona-hatoum/)



FIGURA 52: MONA HATOUM, *AFGHAN (RED AND BLACK)*, 2008. FONTE: [HTTPS://MAPSARTBLOG.WORDPRESS.COM/2013/06/16/MONA-HATOUM/](https://mapsartblog.wordpress.com/2013/06/16/mona-hatoum/)

O segundo mapa corresponde a um tapete, em lã, com dimensões de 250cm x 320 cm, cujo título é *Afghan*. A descrição dada pela galeria alemã Max Hetzler é a de que a obra consiste em um tapete oriental em estado de desintegração, cuja superfície parece ter sido comida por traças. Tais manchas vão sendo, ao longo da fruição, justapostas, e formam um mapa, visto de baixo para cima – o tapete fica instalado no chão da galeria. O curioso é que a representação visual do mapa lembra a projeção de Peters⁵⁴, que surge como uma reação ao modelo exagerado de representação da Europa e do hemisfério Norte como um todo.

Por sua vez, o mapa apresentado na fig. 51 é um mapa composto por pequenas bolas de vidro. A montagem deste mapa ocupa uma sala inteira na galeria de montagem. As bolas que o compõem estão soltas, o que intensifica a poética da instabilidade e da ilusão de que mapas são “espaços estáveis” e mensuráveis.

A partir do discurso da artista⁵⁵, foi percebida a presença de três eixos fundamentais em seus trabalhos: a) a tensão local/global; b) o deslocamento conceitual (rearranjo na lógica dos objetos/apropriação) e c) a temática da instabilidade geopolítica. Mais precisamente nos três mapas selecionados, percebe-se um amontoamento dessas referências conceituais. Ao serem analisados, dá para se concluir como os mapas refletem aquela ilusão enunciada por Hatoum. A partir disso, dei início aos experimentos que vieram a compor *Instabilidades*.

⁵⁴ Projeção originalmente proposta por James Gall em 1885, em princípio ignorada, mas que foi retomada em 1973 pelo historiador alemão Arno Peters. Sua criação suscitou debates acalorados entre os cartógrafos, devido às implicações políticas de suas características.

⁵⁵ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=en7R90BA8I&t=1029s> e <https://www.youtube.com/watch?v=Kofcm9teUmo>.

A sobreposição das lâminas de vidro sobre as bolinhas de vidro (Fig. 54) gerou instabilidade o suficiente no microsistema pressuposto e pareceu corresponder à proposta de produzir um mapa que não *reproduzisse* ou *representasse* o espaço natural de minha cidade (Ituiutaba-MG, onde foram retiradas as amostras de terra), mas que *apresentasse* (ou criasse) a percepção da paisagem natural como resultado da combinação de processos físicos e intervenções antrópicas. Com efeito, a transparência do vidro ajudou a ressaltar ainda mais a visualização do amontoado de bolinhas que se aglutinavam entre si e permitiam o deslocar das lâminas.

A combinação dos elementos físicos, biológicos e antropológicos está a todo momento alterando o que percebemos da paisagem: o entrelaçamento dinâmico desses fatores desdobra os processos que parecem ocorrer aquém e além de nossos sentidos. Notar tais processos demanda um “estar ali” enraizado nas condições do habitar – *experiência advinda das paisagens que apreendemos*. Desse modo, a paisagem



FIGURA 53: IMAGEM DO SOLO DO QUAL PROVEIO UMA DAS AMOSTRAS DE TERRA PARA *INSTABILIDADES, 2016*. FOTOGRAFIA: ACERVO DO AUTOR.

não é a simples adição de elementos geográficos disparatados. É, em uma determinada porção do espaço, o resultado da combinação dinâmica, portanto instável, de elementos físicos, biológicos e antrópicos que, reagindo dialeticamente uns sobre os outros, fazem da paisagem um conjunto único e indissociável, em perpétua evolução. (BERTRAND, 2004, p. 141)



FIGURA 54: *INSTABILIDADES*, ESCULTURA, VIDRO/BOLAS DE VIDRO/TERRA, DIMENSÕES VARIÁVEIS, 2016. FOTOGRAFIAS: NIVALDA ASSUNÇÃO.



FIGURA 55: REGISTRO DA COLETA DE MATERIAL PARA "INSTABILIDADES", 2016. FOTOGRAFIA DE DANIEL RIZOTO.

Por ser comum a toda e qualquer fatia da Natureza, a terra, resultante de um processo físico de decomposição de rochas, é um dos elementos poéticos protagonistas do presente trabalho. A terra, que compõe a paisagem que o ser humano habita, precede a presença humana, mas essa não prescinde da terra.

Apesar da diferença de finalidade, a amostragem coletada se deu seguindo o manual de métodos da Embrapa⁵⁶. As principais instruções seguidas foram: destorroamento dos torrões, dessecação do ar e peneiração dos torrões menores para preparo das amostras, tal como apresentado na figura 54. Intrínseca ao processo de captura das amostras, veio a marcação da geolocalização de cada ponto de coleta. A ida ao campo, ou melhor, ao sítio específico, marca a necessidade de se atribuir uma diferença aos locais marcados massivamente pela presença humana (Cidade) em relação àqueles em que tal presença não passa de vestígio. Não há uma paisagem ou terrenos que possam ser considerados integralmente “naturais”, haja vista que “no processo de desenvolvimento humano, não há uma separação do homem e da natureza. A natureza socializa-se e o homem se naturaliza” (SANTOS, 2012, p. 98). A busca pelos materiais nesses locais satisfaz um desejo muito básico de se aprofundar na percepção dos processos alteradores da paisagem. Os dados indiferenciados conduzem a um estágio primeiro de perscrutação e apresentam-se como espectros estáticos da dinâmica vivida. Tal ação de desvelamento da matéria ou

⁵⁶ Cf.:

https://www.agencia.cnptia.embrapa.br/Repositorio/Manual+de+Metodos_000fzv_hotqk02wx5ok0q43a0ram31wtr.pdf; e
http://www.agencia.cnptia.embrapa.br/Repositorio/coleta_amostras_solo_000fht_bvqw702wyiv80v17a09ztd08zh.pdf.

dos dados elementares não é somente a busca pela apresentação do material nos trabalhos poéticos: desenrola-se com tal ação o *manejo* (derivado do verbo “manejar”: mover ou trabalhar com a mão), ato fundante, ação que tateia e funda o sentido que se configura como operação manual (manobra: artimanha/astúcia – desvirtuamento de determinada função operacional de um objeto – mais atitude, que nada é senão a demonstração de uma intenção).

Essa postura de coleta de dados indiferenciados no campo funda as operações posteriores da presente pesquisa poética. Em “Barroco”, o performer, através do ato do trabalho com a terra, cobre a si mesmo numa espécie de ação ritualística. O resultado da ação pode ser visto na Figura 54, composição de três folhas de papel (33x48 cm), em que foram impressas duas imagens em cada. As imagens consistem em uma performance realizada para uma câmera fotográfica, na qual o performer retira um amontoado de terra de um determinado local, peneira-a e, logo em seguida, tem seu rosto coberto por essa terra. O labor com a terra firma-se como ritual de inserção de sentido nas camadas visíveis (“o que é visto”) de “Barroco”, o que constitui o eixo fundante da criação (*poiesis* – toda criação, inclusive a do Homem): extrair a terra, remexê-la, separar a camada mais fina do cascalho para, assim, inseri-la como elemento fundante da poética.

*A terra frege à cor da pele,
constitui a essência do corpo e
sufoca o sopro.*

Do que se toma consciência são as distinções sutis entre o ver e o narrar.

As fotografias apresentam o corpo ao deleite da terra frente à lente da câmera. Elementos visíveis saltam da representação visual: a terra, a pele, mãos e uma peneira de palha. O espaço entre as fotografias sugere um narrar/dizer que pode se constituir no instante da montagem. A abertura para o hiato correspondente entre as imagens é fortemente intencional e é onde a poética parece se assentar: Barroco – acentuação dos contrastes, entre o ver/dizer e as potências de vida/silêncio.

O registro dessas ações performáticas utiliza-se do meio fotográfico como forma de ressignificar o instante. Ou seja: a atuação do fotógrafo é plena de sentido – além: é a liberdade do fotógrafo, inserido como artista e co-criador, que desperta para as nuances daquela ação. É o detalhamento da ação, pela lente, que possibilita o reviver.

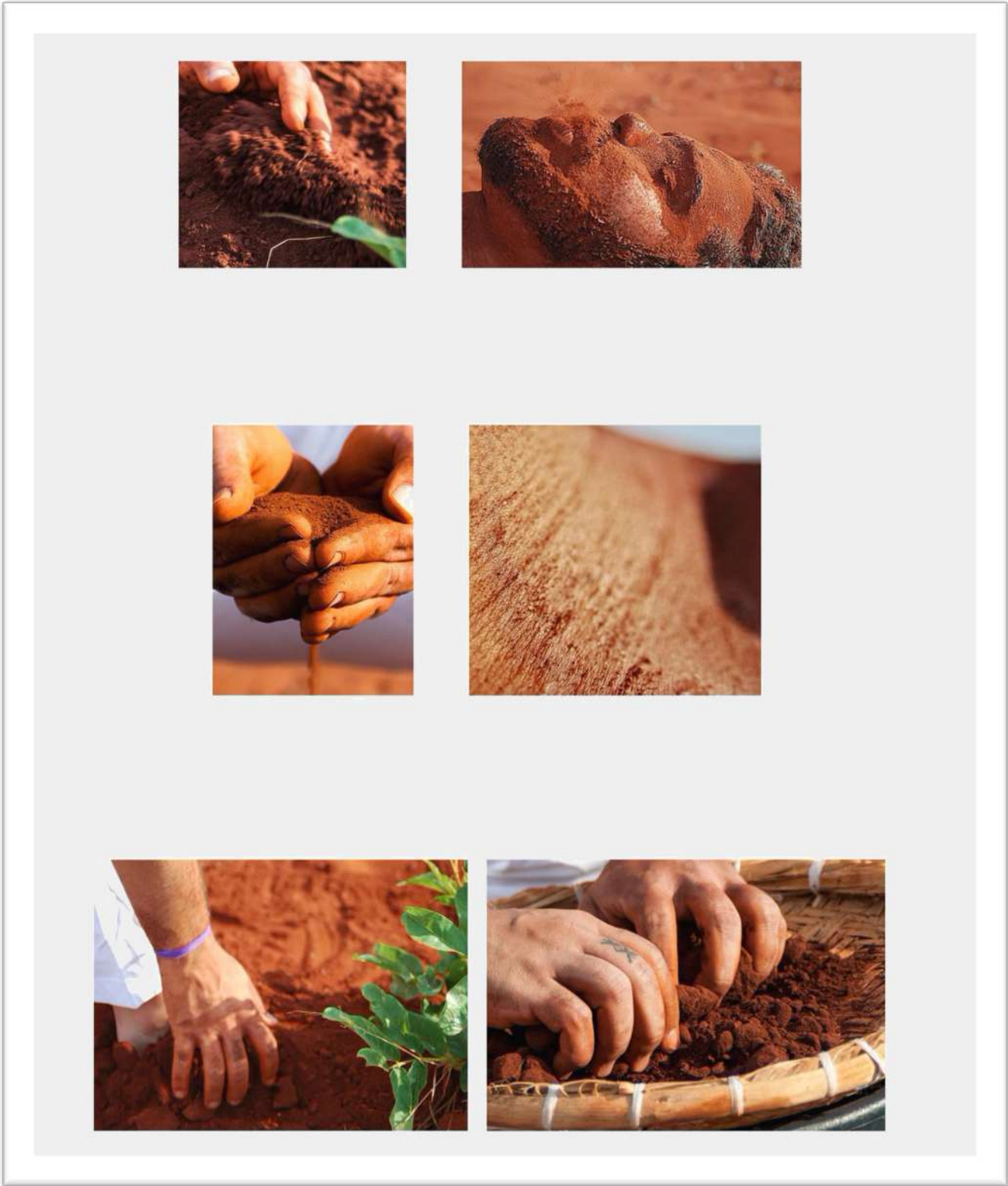


FIGURA 56: ANÉSIO NETO, *BARROCO*, FOTOGRAFIA DIGITAL, DIMENSÕES VARIÁVEIS, 2016. FOTOGRAFIAS DE DANIEL RIZOTO.

REVISÃO DE LITERATURA PARA CONCEITUALIZAR O CONTEXTO OU CONTEXTUALIZAR O CONCEITO

De ambos os trabalhos, questões acerca da compreensão da paisagem surgiram. Talvez, a mais importante dentre essas questões tenha sido encontrar uma noção decorrente de análises a integrar dinamicamente os elementos definidores da paisagem. Por esse motivo, incursões pela ciência geográfica foram realizadas. A partir daqui, pretendemos desvelar como os conhecimentos advindos da ciência geográfica e a prática dos artistas da *Land Art* nos ajudaram a esboçar uma compreensão complexa do termo “paisagem”. Pode-se discorrer sobre tal complexidade a partir de um ponto de interseção entre as áreas supracitadas. É o que parece ser proposto na ***questão concernente à abordagem, a qual fluiria de ambas concepções, de uma compreensão mais profundamente dinâmica entre indivíduo e paisagem num contexto maior de interdinâmicas***. Isso posto, buscaremos explorar elementos basilares para uma pesquisa multidisciplinar que permita a correlação entre os conceitos geográficos e as práticas investigativas em artes.

É necessário revolver o chão onde os conceitos florescem. Ainda que partamos deles, não devemos estar atrelados aos modelos que condicionam nossa compreensão. A ideia, neste momento, é apresentar as fissuras indagativas que derivam da aproximação para com o conceito de paisagem, desdobramentos a partir da montagem de “Margens”. Além disso, pretende-se aqui forjar discorrer conceitual e poeticamente acerca de artistas que passaram a nutrir reflexões acerca da paisagem e estabelecer diálogo com áreas do saber nas quais foram encontradas bases heurísticas para definir os conceitos operacionais da presente pesquisa.

Assim, será realizada uma revisão da literatura, a ser definida a partir de textos da ciência geográfica, bem como daqueles que tratam da *Land art* e de suas respectivas práticas e fundamentos a fim de visualizar a gênese dos parâmetros conceituais abordados nesta pesquisa.

A PAISAGEM NA GEOGRAFIA

Definir a paisagem não é fácil, uma vez que definições envolvem a exposição dos diversos lados pelos quais se pode encarar um assunto ou, até mesmo, realizar determinações epistemológicas e fixar compreensões. Podem ser mencionadas designações do termo paisagem, e algumas dessas (*landschaft* e *landscape*, por exemplo) demonstram que:

o termo paisagem *encerra uma conotação espacial* (land), podendo ser caracterizada historicamente sob uma *perspectiva estética-fenomenológica*, na qual *a paisagem corresponde a uma aparência e uma representação*; um arranjo dos *objetos visíveis pelo sujeito por meio de seus próprios filtros* (BRITTO & FERREIRA, 2011, p. 2 – grifo meu).

Acerca de uma visível contraposição de correntes levadas a cabo dentro das universidades europeias, norte-americanas e sul-americanas, tendo por base o estudo das paisagens, Britto & Ferreira (2011) nos mostram que a Geografia passou por uma incisiva distinção entre a área física, apoiada sobre duas vertentes que estudavam comportamentos naturais isolados e os Geossistemas, e a área humana e econômica. Apesar dessa distinção, poderíamos inferir que à paisagem atrela-se a uma (a) concepção espacial, (b) perceptiva, (c) representativa e (d) dinâmica/estrutural. Enquanto entidade espacial, a paisagem (*pays*) é o "resultado de um processo de classificação de unidades espaciais - baseado em técnicas estatísticas" (BRITTO & FERREIRA, 2011, p. 2) – concepção essa que irá variar de acordo com a escola de análise. Essa entidade espacial se apresenta de forma estética, ou seja, atrelada à

sensibilidade e como conceito de onde depreendemos regras universais para estabelecimento de modelos científicos (“representativismo”). Esses parâmetros gerais⁵⁷ nos remetem aos estudos de três alemães que examinaram a complexidade envolta sob o conceito tratado aqui, a paisagem. Mais especificamente, podemos citar o trabalho de Alexander von Humboldt, influenciado por Kant e Goethe, e que

procurou construir uma ciência que abarcasse a complexidade, presente no agrupamento das informações e representações, objetivando trazer ao alcance do olho humano uma interação estabelecida entre o todo e suas partes. A base do trabalho humboldtiano foi a descrição e a representação das estruturas naturais, onde a forma era o elemento integrador. A vegetação foi valorizada, surgindo como elemento integrador entre todas as variáveis climáticas e morfológicas, sendo caracterizada como a fonte de toda interpretação e entendimento da realidade presente na paisagem, definida pela filosofia do olhar, mas que não se limitava ao universo natural, trazendo para o estudo da Terra o elemento humano, originando uma paisagem geográfica. (BRITTO & FERREIRA, 2011, p. 3)

O curioso é compreender que as reflexões de Humboldt foram geradas a partir de contato travado com um poeta, Goethe, e um filósofo, Kant. Sobretudo no que tange ao último, o espaço não pode ser um conceito adquirido (KANT, 2001). Se o espaço fosse um conceito a ser apreendido e compreendido, isso implicaria que o sujeito deveria ter uma percepção do espaço para só assim ter sua compreensão. Isso seria inconcebível para Kant, já que o espaço não pode depender das proposições ditas sobre ele, tal como ocorre a um conceito. Em contrapartida, o filósofo alemão estabelece o espaço enquanto algo intuído, e a partir do qual se permite a intuição dos “fenômenos dos sentidos externos”. O espaço é, assim, condição que permite tal intuição:

O espaço é uma representação necessária, *a priori*, que fundamenta todas as intuições externas. Não se pode nunca ter uma representação de que não haja espaço, embora se possa perfeitamente pensar que não haja objetos alguns no espaço. Consideramos, por conseguinte, o espaço a condição de possibilidade dos fenômenos, não uma determinação que dependa

⁵⁷ Excetuando os dois últimos, pois acabou sendo compreendido mais na escola russa do que na alemã.

deles; é uma representação a priori, que fundamenta necessariamente todos os fenômenos externos. (KANT, 2001, p. 90-91)

No que tange à discussão acerca do espaço, a qual não se limita somente à geografia, às vezes passa despercebida dos filósofos a importante contribuição de Kant para uma ciência que “[...] diz respeito aos fenômenos que se produzem ao mesmo tempo do ponto de vista do espaço [...]” (KANT, 2001, p. 70), ou seja, a *geografia física*. Ao longo dos anos de 1755/56 a 1796/97, Kant ofertou 267 ciclos de estudos, sendo que 49 desses foram dedicados à geografia (RIBAS & VITTE, 2009). Isso demonstra que, por quatro décadas, Kant dedicou seus estudos ao estabelecimento de um sistema científico que buscasse compreender a natureza em toda sua complexidade. Para Kant, a geografia buscava, portanto, “descrever o lugar das coisas sobre a superfície da Terra, propondo uma divisão física dos fenômenos distribuídos sobre a Terra” (RIBAS & VITTE, 2009). Ou seja, a geografia física lidaria com a descrição dos fenômenos na vastidão espacial do planeta, definindo aquela ciência enquanto uma descrição da Terra ou como um conhecimento do mundo (KANT, 2001).

Com esses postulados acerca da necessidade de uma ciência que descrevesse os fenômenos localizados na superfície da Terra, Kant acabou por fornecer as bases para a ciência geográfica humana, que, além de pensar o ser humano contextualizado num dado momento histórico, considera-no como o produtor de seu próprio espaço. Ribas e Vitte (2009), ao trazerem à tona a importância da filosofia pré-crítica para a formação do pensamento geográfico, não chegam a mencionar se Kant supunha o sujeito como modificador do espaço geográfico, tal como ocorre nos textos contemporâneos dos principais pensadores da geografia humanista, a qual apresenta, além de forte influência da crítica kantiana, um grande teor da teoria do trabalho humano, de base marxista (COSGROVE, 1983;). Para Kant, o espaço é algo necessariamente dado, sem o qual não poderíamos ter a intuição dos objetos externos.

Dentro da geografia humanista, podemos citar como exemplo a geografia crítica, representada por Cosgrove. Para ele, as imagens foram usadas a ponto de moldar a imaginação geográfica, o que leva a paisagem ser vista de forma simbólica, isto é: uma representação da impressão dos seres humanos sobre o seu próprio espaço (SCHEIN, 1997). Essa impressão “simbólica” sobre o conceito de paisagem resultou na chamada “paisagem cultural”, conceito amplamente debatido na geografia humana. Interpretar a paisagem cultural, neste sentido, é um exercício geográfico que condiz com a indagação acerca do papel da paisagem na reprodução social e cultural, de um dado contexto, bem como entendê-la num contexto sociocultural bem mais amplo do que aquele a que estamos condicionados (SCHEIN, 1997).

A obra *Morfologia da paisagem* (1925), de Sauer, pode ser considerada a primeira obra a tratar do tema “paisagem cultural” (SCHEIN, 1997). Diria Sauer que a cultura é o agente, a área natural o meio e a paisagem [cultural] o resultado. A paisagem é, portanto, uma impressão da atividade humana. A paisagem cultural é resultado das apropriações que fazemos de nosso meio e implicada a partir da reprodução de nossa vida sociocultural. Para o geógrafo Peirce Lewis (1979), essa impressão da atividade humana sobre o espaço é o reflexo de nossos gostos, valores, aspirações e até mesmo nossos medos. A paisagem cultural nos apresenta uma série de camadas de acréscimo social, sendo que cada estrato cultural reflete motivações particulares e origens ideológicas distintas.

O conceito de paisagem cultural fornece uma boa compreensão acerca dos fatores antrópicos e culturais que moldam a paisagem. Para seus pensadores, contrariamente à perspectiva determinista na Geografia, segundo a qual a paisagem é “meramente um conjunto estável de elementos, como se propagou no começo do século XX até os anos 50” (SCHIER, 2003, p. 83), fenômenos culturais moldam nossa percepção e compreensão daquela.

Outro importante paradigma de abordagem da paisagem é inaugurado com Victor Sotchava (Rússia, 1905-1978), na qual havia uma

articulação entre análise espacial e análise funcional (BERTRAND, 2007), que implica a compreensão da paisagem como uma formação sistêmica. Essa abordagem condiz com o reconhecimento de características biofísicas e com o potencial de utilização de uma dada paisagem para utilização e transformação pela humanidade (SHAW & OLDFIELD, 2007). Devemos pontuar que a origem dessa teoria corresponde à exploração do território russo e, também, à inserção da Geografia como disciplina rigorosa e sistemática nas universidades russas.

Para essa corrente, os atributos sistêmicos são: a) estrutura; b) funcionamento; c) dinâmica; d) evolução e e) informação. Essa análise sistêmica, ou integrada, é uma proposta metodológica que mescla diversos elementos, tais como relevo, vegetação, bacias hidrográficas, climas, fatores antrópicos e culturais. Os principais representantes da análise integrada são Georges Bertrand e Jean Tricart. Para ambos, analisar a paisagem é analisar o funcionamento de seu sistema como um todo.

Essa metodologia de abordagem assere que, para uma análise consistente da paisagem, o necessário é estabelecer conexões lógicas entre as camadas (ou elementos – tais como relevo, vegetação, bacias hidrográficas, climas, fatores antrópicos e culturais) e compreender suas consequências no que definimos como paisagem. Britto e Ferreira (2011) sustentam essa argumentação ao mencionar que, ao se trabalhar com os Geossistemas, “deve-se ter em mente uma visão sistêmica, *não se permitindo reduzir a análise da paisagem à soma de seus elementos constituintes, posto que estes apareçam dispostos, interconectados e estruturados de uma determinada maneira*” (p. 6 – grifo meu). Portanto, acredito que a presente compreensão poderá fornecer um modelo de abordagem dinâmico e complexo ao que nos interessa.

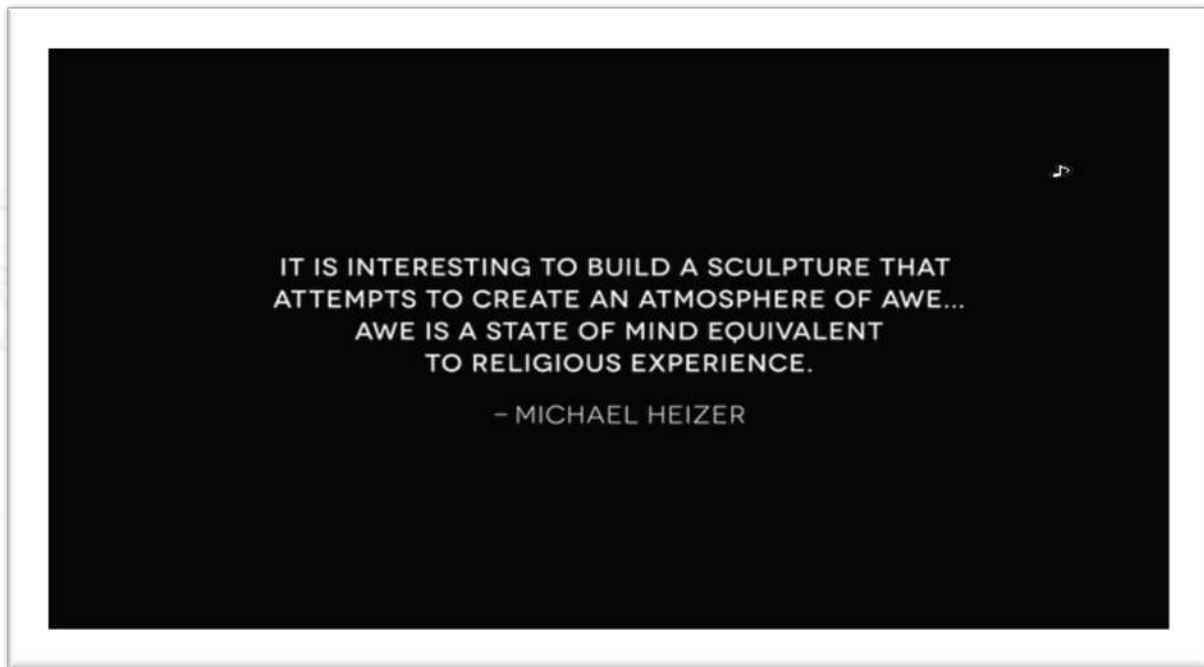


FIGURA 57: *STILL* DO DOCUMENTÁRIO "TROUBLEMAKERS: UMA HISTÓRIA DA LAND ART", 2015.

A chamada arte ambiente ou ambiental não faz referência a um movimento artístico particular, mas acaba por sinalizar uma tendência da arte contemporânea que incorpora o espaço à obra e/ou o transforma, seja ele o espaço da galeria, seja o ambiente natural, seja as áreas urbanas. Tal noção [arte ambiental ou ambientalismo] entra no vocabulário da crítica nos anos de 1970 com sentido amplo, designando obras e movimentos variados (AMADO, 2007). Um desses movimentos, ou conjuntos de práticas, é a *Land art*.

Lilian Hack e Edson Sousa (2013) buscam, em um artigo denominado “Dos buracos no objeto: *Land art* e profanação”, apontar para uma proximidade entre arte minimalista da década de 1960 e as práticas artísticas da *land art*. Tal proximidade entre a prática de Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra e Walter DeMaria (apenas para citar alguns artistas da *land art*) e as conceituações da arte minimalista é um ponto crucial do presente projeto, que indaga, também, sobre a condição do objeto e do espaço (onde se insere tal objeto) na arte contemporânea. Para tanto, faz-se necessário apresentar e debater conceitos tais como *site-specific* (KWON, 2008) e a natureza da escultura na pós-modernidade (KRAUSS, 2008).

Sobre o trabalho *Double negative*, 1970, de Michael Heizer, Krauss observa que:

Dadas as suas dimensões enormes e a sua localização, *a única forma de se experimentar o trabalho é estando dentro dele, habitá-lo à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos corpos*. Embora seja simétrico e possua um centro (o ponto intermediário do desfiladeiro que separa as duas fendas, é impossível ocuparmos esse centro. Podemos apenas nos colocar em um dos espaços fendidos e olhar para a frente em direção ao outro. Na verdade, é somente olhando para a frente que podemos formar uma imagem do espaço no qual nos encontramos. (KRAUSS, 1998, p. 334 – grifo meu).

Nesta curta e incisiva citação, Krauss torna equivalente a experiência proveniente do trabalho artístico ao habitar, tal como imaginamos habitar o espaço de nossos próprios corpos. Do latim, “habitar” deriva da palavra *habito* assomada ao sufixo *-are*, que acaba por designar “viver”, “povoar”, “estar presente” etc. Dessa forma, o ato da fruição do trabalho artístico torna-se sobreponível ao ato de estar presente no local, *site-specific*, enraizamento da experiência.

Diferentemente da utilização da paisagem natural como objeto do gênero pictórico, os artistas da *land art* buscam a natureza como lugar onde a arte se instaura, questionando, assim, a centralidade da “ideia de interioridade da forma, que se iniciou com a escultura minimalista” (KRAUSS, 1998, p. 342), permitindo à escultura transformar-se num veículo material inserido no tempo.

Prando (2009), a partir das obras da *land art* de Robert Smithson, continua por refletir a paisagem não como algo meramente dado, mas a partir de uma ideia do espaço como processo “apreensível pela articulação de experiências e práticas discursivas, e a superposição dessas” (PRANDO, 2009, p. 441-442). Sua reflexão é deveras pertinente, posto que territorializa as experiências e práticas, irrompendo o contexto, que não é mero ponto de partida, mas finalidade de uma prática poética. Nesse sentido, a própria experiência do lugar constitui uma experiência artística.



FIGURA 58: MICHAEL HEIZER, *DOUBLE NEGATIVE*, 1969-1970. O TRABALHO PODE SER DESCRITO COMO UMA FENDA ABERTA NA ROCHA NO MEIO DE UM DESERTO NOS EUA. FONTE: MUSEUM OF CONTEMPORARY ART, LOS ANGELES



FIGURA 59: A) RICHARD SERRA, "SHIFT", 1970 E B) ROBERT SMITHSON, "SPIRAL JETTY", 1970. FONTE: A) BLOGTO; B) HOLT/SMITHSON FOUNDATION AND DIA ART FOUNDATION.

Mais do que pensar a condição da arte herdada do minimalismo em junção à *land art*, pensamos sobre o e no lugar (*site*). Se nossa intenção pode ser resumida na criação de trabalhos poéticos contextualizados no Cerrado, devemos nos referir a esse contexto como “o conjunto de circunstâncias nas quais se insere um fato e que estão em situação de interação” (RAUSCHER, 2009, p. 195). Nesse sentido, ao contexto se associam nossos motivos. A especificidade do contexto para a criação de propostas artísticas pode ser compreendida como “práticas sites-specific” ou “*context-specific*” (BARRETO apud PRANDO, 2009; KWON, 2008).

Os artistas da *land art* não concebem seus trabalhos de arte descontextualizados do espaço. Em seus trabalhos, *sujeitos às intempéries*, há uma busca pela experiência artística que se enraíza no lugar, buscando, nas palavras de Richard Serra (2009, p. 327), “uma consciência da fisicalidade no tempo, no espaço e no movimento”.

Em “Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson”, uma entrevista com três dos principais artistas da *Land Art*, lemos o seguinte trecho:

OPPENHEIM: Parece-me que essa consciência do processo geológico, de uma mudança física muito gradual, constitui um traço positivo, e até mesmo uma característica estética de alguns dos *earthworks* mais significativos.
SMITHSON: Trata-se de uma arte da incerteza, porque a instabilidade, de modo geral, se tornou muito importante. (in: HEIZER, OPPENHEIM, SMITHSON, 2009, p. 283)

A noção de um processo geológico, incessante e gradativo, inerente às transformações físicas do globo terrestre, constitui um traço fundamental da estética dos *earthworks* apontados pelos artistas em questão. Esse processo consiste no prolongamento de ocorrências resultantes das instabilidades geológicas, e a todo momento parece modificar o relevo do planeta. Mais do que isso: o processo é produto do emaranhado de forças físicas que constantemente assujeitam a matéria à transformação. Peixoto (2010), especificamente acerca da concepção de arte de Smithson, diz:

Smithson tem, desde o início, uma concepção de arte, uma visão de mundo, relacionada aos materiais. Os processos de formação da matéria, desde a estruturação dos cristais e a sedimentação geológica até as dinâmicas turbulentas que afetam a paisagem. Tudo se coloca sob o princípio da matéria impulsionada por dinâmicas irreversíveis (p. 11).

O processo de trabalho de Smithson incide sobre a investigação dos materiais, desde sua estrutura básica até as leis que descrevem a irreversibilidade de um determinado sistema⁵⁸ e suas implicações sobre sua poética. Mas seu processo é marcado por dois momentos distintos, não contraditórios: das abordagens baseadas em formas cristalinas, como em *Gyrostasis* (1968), até o estudo pormenorizado das formações geológicas, há uma mudança na perspectiva *escalar*, a qual passa do elementar e prossegue até alcançar a perspectiva dos grandes amontoados matéricos nos *sítios* afetados por grandiosas transformações dinâmicas dos solos e das rochas. É a partir desta mudança na perspectiva, portanto, na escala utilizada para se compreender as ocorrências materiais, que o artista irá produzir seus principais *earthworks*. É neste aspecto que as operações do artista nos *sítios* serão determinadas por suas condições geológicas. Prospecção, extração e a realocação de materiais, procedimentos próprios da indústria mineral, passam a fundamentar as práticas de Smithson em campos específicos (PEIXOTO, 2010).

⁵⁸ Entropia.



**FIGURA 60: ROBERT SMITHSON,
GYROSTASIS, 1968. FONTE:
HOLT/SMITHSON FOUNDATION AND
DIA ART FOUNDATION**

Debruçando-se sobre as reflexões escalares, Michael Heizer afirma: “trabalho do lado de fora porque é o único lugar onde posso deslocar massas. Gosto da escala – essa é certamente uma diferença entre trabalhar em uma galeria e trabalhar ao ar livre” (HEIZER, OPPENHEIM, SMITHSON, 2009, p. 279). Dessa sua fala poderíamos depreender que há uma diferença nas operações dos artistas mencionados quando se trata da mudança nos locais das ocorrências artísticas. A depender da escala, o tamanho e a natureza do trabalho artístico podem ser alterados, uma vez que “quando o tamanho muda, as coisas mudam” (CASTRO, 1995, p. 118). Assim, a partir dos discursos e das ações dos artistas da *Land art*, subentende-se uma noção escalar prévia para se compreender a paisagem ou os locais/sítios onde as obras são instauradas. Isso posto, a configuração dimensional do espaço estaria condicionada aos modos perceptivos do artista: se se mudam os locais de ocorrência do objeto de arte (se em uma galeria, se ao ar livre), logo as operações de instauração desse objeto, bem como sua natureza, também mudarão.

PROPOSTA DE INTEGRAÇÃO ENTRE GEOGRAFIA E LAND ART

Não proponho aqui um método. Apenas busco compreender as consequências do estabelecimento de uma relação epistemológica entre o objeto de minhas propostas artísticas e os conceitos operacionais advindos da análise integrada em Geografia. Dito isso, buscarei aplicar nessa análise o conceito de escala (BERTRAND, 2004; RACINE, 1983) e o que podemos depreender a partir de seu uso nesse contexto.

Acerca da paisagem e da escala de observação, Bertrand define:

O sistema taxonômico deve permitir classificar as paisagens em função da escala, isto é, situá-las na dupla perspectiva do tempo e do espaço. Realmente, se os elementos constituintes de uma paisagem são mais ou menos sempre os mesmos, seu lugar respectivo e sobretudo suas manifestações no seio das combinações geográficas dependem da escala temporo-espacial. (...). Isto nos leva a dizer que a definição de uma paisagem é função da escala. (BERTRAND, 2004, p. 144)

Ratificando a necessidade da definição da escala, e delimitando seu campo conceitual, Racine (1983) nos diz que: “Se não recorrêssemos à noção de escala, seríamos pura e simplesmente afogados pela corrente de percepções que nos assaltam ininterruptamente” (RACINE et al, 1983, p. 127). Disto podemos inferir que a escala é uma ferramenta crucial, manuseada pelo pesquisador, para se filtrar a realidade (o que se apercebe). A escala permite, portanto, uma representação da realidade que visa representar a realidade do fenômeno. De acordo com Lepetit, escolher a escala para trabalho “consiste então em selecionar um nível de informação que seja pertinente com o nível de organização a ser estudado” (1998, p. 90).

Mas como compreender e usar tal conceito no interior de trabalhos artísticos?

Uma grande consequência das propostas artísticas da *land art* é nos conscientizar das relações existentes entre homem e seu meio natural, inserindo-nos nos locais de ocorrência da arte (*site specific*). O ‘espectador’ percebe-se, portanto, no interior do trabalho. Só que o trabalho passa a não ser mais só o objeto inserido na passagem – ele é o resultado, bem como a causa da notação das relações existentes naquele determinado meio. Tal constatação pode ser aferida da leitura do documento “Final environmental impact report: Running Fence”, o qual busca compreender os impactos socioambientais do trabalho *Running Fence* (Fig. 59), 1976, solicitado pelos próprios artistas Christo e Jeanne-Claude. No documento vemos uma análise detida acerca de dois eixos fundantes para a avaliação do impacto da inserção dos materiais artísticos naquela paisagem: o primeiro, de ordem socioeconômica, e o segundo de ordem biológica e física (Fig. 60).



**FIGURA 61: CHRISTO E JEANNE-
CLAUDE, RUNNING FENCE, 1976.
FONTE: ARTFORUM, FOTOGRAFIA DE
WOLFGANG VOLZ**

ESA-EIR-1975
October, 1975
Volumes 1 and 2

Final Environmental Impact Report

RUNNING FENCE

Prepared under contract to the
SONOMA COUNTY PLANNING DEPARTMENT
Santa Rosa, California

Volume I: Draft Environmental Impact Report

Volume II: Comments and Responses

(this report is printed on 100% recycled paper)

Delta Printing, Santa Clara, California

TABLE OF CONTENTS

Summary.....	S-1
I. Project Description.....	1
A. Applicant.....	1
B. Statement of Applicant's Objectives.....	2
C. Location.....	3
D. Technical Description.....	11
E. Legal History of the Project.....	21
F. Approach to the E.I.R.....	30
II. Environmental Setting, Impact, Mitigation.....	31
A. Social/Economic.....	31
1. Archaeology.....	31
2. Land Use.....	32
3. Population and Community Characteristics.....	35
4. Community Attitudes.....	38
5. Community Services.....	40
6. Economics.....	48
7. Visual/Aesthetic.....	53
8. Traffic/Circulation/Parking.....	55
9. Energy.....	73
B. Biological/Physical.....	76
1. Ecology.....	76
a) Marine Biology.....	90
b) Terrestrial Biology.....	108
2. Soils/Geology/Seismology.....	124
3. Water Resources.....	127
4. Air Quality/Meteorology.....	127
5. Noise.....	137

FIGURA 62: PÁGINA DO RELATÓRIO FINAL DE RUNNING FENCE, EM QUE PODEMOS OBSERVAR UMA ANÁLISE DETIDA ACERCA DOS IMPACTOS SOCIOAMBIENTAIS NA LOCALIDADE ONDE A OBRA FOI MONTADA. FONTE: *FINAL ENVIRONMENTAL IMPACT REPORT: RUNNING FENCE*

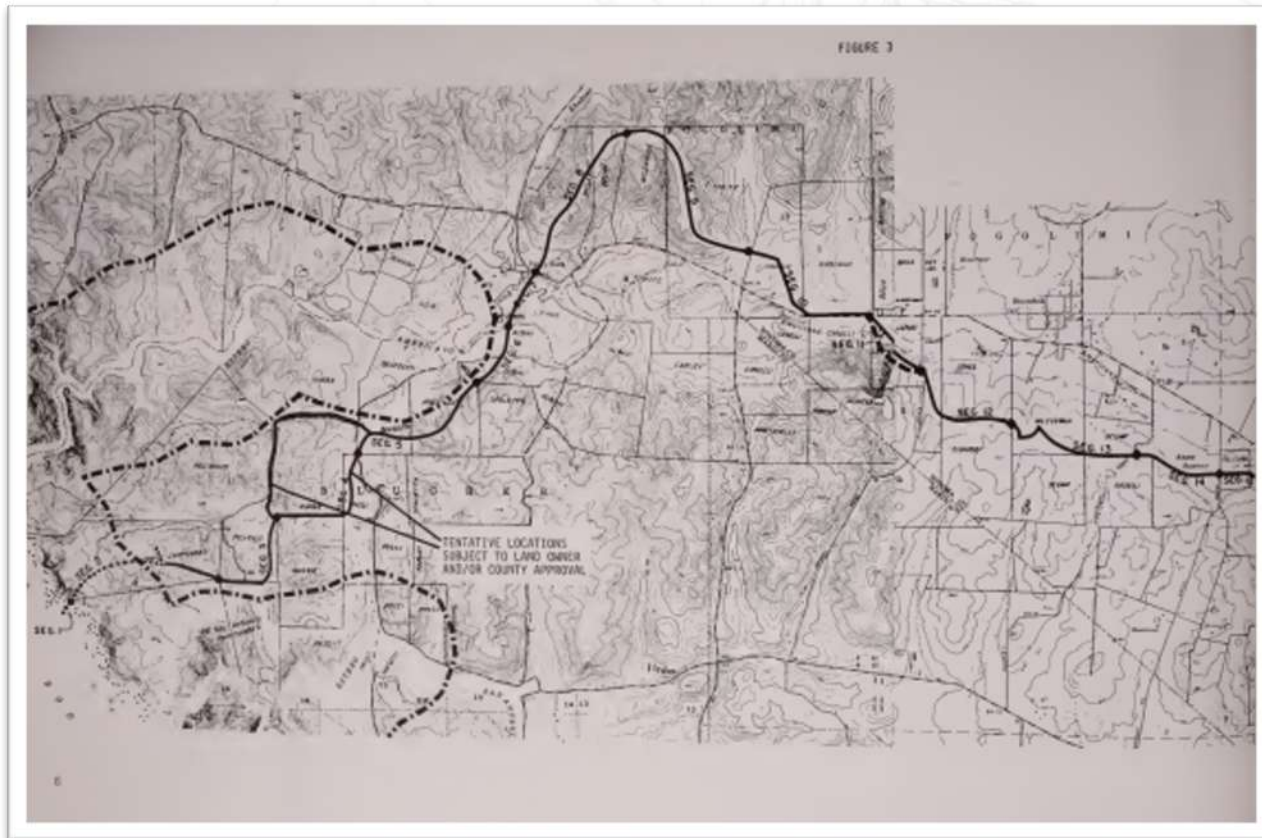


FIGURA 63: REPRESENTAÇÃO CARTOGRÁFICA UTILIZADA POR CHRISTO NA COMPOSIÇÃO DE RUNNING FENCE. A LINHA CHEIA REPRESENTA A EXTENSÃO DA OBRA, ENQUANTO A TRACEJADA INDICA UMA ÁREA DE PRESERVAÇÃO AMBIENTAL. FONTE: *FINAL ENVIRONMENTAL IMPACT REPORT: RUNNING FENCE*

Os eixos sociais/econômicos e físicos/biológicos contidos no documento nos permitem uma compreensão mais aprofundada acerca da inserção dos materiais naquele lugar. E mais: acredito que determinar a profundidade dos impactos decorrentes da construção de *Running Fence* é ter subentendido **uma noção de escala** que permita a observação da profundidade do impacto da obra naquele local determinado. Vejamos o que o documento diz acerca do impacto da obra sobre o uso da terra:

Impact

The Running Fence, a temporary structure, will have no substantial practical impacts on current land uses along its route. However, *it will be potentially a partial barrier to movement of stock and wildlife; and when in proximity to the viewer, a barrier to view of the landscape, during the two weeks (maximum) it is to be in place in its completed state with nylon panels in place – the viewing phase (two weeks of September 1976).* (CHRISTO and JEANNE-CLAUDE, 1975, p. 33 – grifo meu)

Temos aí dois pontos pertinentes para discussão: um de cunho ecológico e outro antrópico. O trabalho, inserido naquele meio, pode, de acordo com o documento, vir a ser uma possível barreira para a vida, dificultando, pois, o deslocamento e o acesso ao alimento da vida selvagem daquele local. O outro ponto de discussão apresentado é se a obra obstruiu a visão da paisagem ou até mesmo se ela obstruiu o uso do solo pelas pessoas residentes no condado de Sonoma, Califórnia. Tais pontos podem parecer irrelevantes, mas demonstram as consequências, positivas ou não, da inserção de um trabalho de arte numa dada paisagem. Em outro ponto do documento, percebemos um apego à análise econômica, que se fixa no possível deslocamento de pessoas de inúmeros locais apenas para fruir a obra naquele local. Além desse, outro aspecto que pode ser levado em consideração é a empregabilidade de diversas pessoas na elevação da estrutura, o que, de acordo com Christo, permitiu gerar renda àqueles que ali trabalharam.

Não só para se definir os desdobramentos propiciados pela inserção de um objeto artístico numa dada paisagem, como também para se entender as dimensões do sítio e definir quais as estratégias a serem adotadas na coleta e apropriação de dados advindos de minha experiência nos sítios específicos, é de extrema importância a determinação da escala espaço-temporal no universo poético-teórico da presente pesquisa. Sabe-se que, na Geomorfologia, “a escala de estudo de um relevo irá determinar as estratégias e técnicas de abordagem da análise geomorfológica” (KOHLENER, 2001, p. 22). Tendo por base essa ideia de Kohler acerca do uso e da importância em se definir a escala espaço-temporal na análise de um dado relevo, acreditamos ser necessária a determinação de critérios que permitam avaliar quais serão as melhores estratégias a serem utilizadas na apropriação dos dados de um determinado lugar.



CONCLUSÃO

Os ambientes expandidos nada mais são que o quarto hipotético onde o artista entra em contato com o que foi sua experiência fora dali (p. ex.: nos sítios do Cerrado) e o ambiente a ser instaurado pelo trabalho artístico. Vimos que a instauração é colocar o trabalho de arte em relação a algo. Neste sentido, as performances audiovisuais e as instalações artísticas desenvolvidas para este trabalho evocam e criam ambientes nos quais o deslocamento das percepções induz a relações dialéticas e imersivas no modo como o artista imagina a complexidade natural a partir da busca pelo seu entendimento. Para isso, procurou-se criar uma linha argumentativa que atendesse à necessidade de construção de saberes transdisciplinares. Artes, Biologia, Geografia e Filosofia se entrecruzam e as problemáticas tensionadas ganham fôlego, ordenam-se pelo fazer artístico e transbordam modos de se inquirir a Natureza. Por conta disso, discussões podem ser propostas.

Ao longo do percurso desta tese, foram esboçadas afinidades metodológicas, aproximações para com artistas que lidam (ou já lidaram) com aspectos perceptivos provenientes da paisagem, e, talvez, o mais importante: a constituição de um projeto poético cujos princípios estão assentados sobre propostas criativas de ambientes a partir do quais pode-se fruir a vasta complexidade do Cerrado. O primeiro ponto importante a se considerar é que esses ambientes não buscam representar ou criar similitudes entre os trabalhos de arte e as paisagens do Cerrado. Tal consideração, levantada ao longo de toda primeira parte desta pesquisa, lança luz sobre a inadequação de termos ou ideias provenientes de aproximações remanescentes para com as teorias essencialistas em arte⁵⁹, dentre as quais encontra-se a teoria imitativa ou representativa.

⁵⁹ É o caso do artista alemão Marcus Maeder, que, ao se referir a suas instalações, as quais utilizam dados sonoros e climáticos de paisagens ao redor do mundo para criar um ambiente imersivo, utiliza o termo representação: “The installation ‘Perimeter Pfywald’ is an acoustic-artistic representation of the ecosystem of a mountain forest in Switzerland.” (MAEDER; SIRCH, 2019, p. 3).

As teorias representativas em arte (ou aquelas que se apoiam na perspectiva da arte como imitação) consideram o critério básico de toda representação o estabelecimento de uma relação *necessária* entre um objeto representado e aquele que o representa (o representante). Para essas, o objeto representado é a medida de existência e de realidade do objeto que o segue, i.e., o objeto de arte. Tal relação pode ser denominada em virtude do grau de similitude que o objeto carrega para com sua referência. Desta forma, em toda relação representativa haverá uma condição de imitação de algo por uma outra coisa. A teoria da arte como imitação ou representação configura-se como uma teoria essencialista da arte (ALMEIDA, 2000), uma vez que atribui uma condição necessária para que um objeto seja considerado arte, ou seja, uma teoria essencialista designa uma essência comum a todo e qualquer objeto artístico. O contra-argumento à crença estabelecida pela noção essencialista em arte, implícito na linha argumentativa que buscamos sustentar ao longo desta tese, pode ser notado na perspectiva de que é impossível duplicar ou representar a Natureza, pois isso implicaria pressupor que a representação compreende e abarca todas as nuances de sua complexidade fenomênica. Dito de outra forma: para representar, o objeto artístico necessitaria conter em si a ampla realidade integrada de todos os fenômenos, o que não é possível. Uma vez impossibilitada a relação representativa entre Natureza e objetos artísticos, teríamos, a bem da verdade, uma simples apropriação por parte dos artistas de fenômenos específicos, percebidos dentro de determinada condição espaço-temporal. Ao utilizar dados (ou até mesmo materiais) provenientes de fenômenos paisagísticos em instalações artísticas ou performances audiovisuais, o artista não está a reproduzir o ecossistema, mas deslocando condições para sua percepção.

Para o campo da Biologia, mais especificamente para a Ecologia Acústica, acreditamos contribuir para a constituição de propostas pedagógicas em torno do *ouvir*, possibilitando integração entre o caráter lúdico de práticas artísticas e o conhecimento proveniente dos estudos ecológicos do Cerrado. Mais do que isso, as discussões suscitadas a

partir da prática metodológica discutida na primeira parte dessa tese, mais especificamente acerca do comportamento da biofonia em contextos de intersecção com ruídos antropofônicos, podem vir a contribuir no desenvolvimento de estratégias para redução de ruídos em uma determinada paisagem.

Os ambientes expandidos poderiam lançar, também, questões acerca de uma discussão que perpassa os estudos geográficos da paisagem, a saber: deve a paisagem ser reduzida à percepção visual? Como tentamos debater ao longo das duas partes da presente tese, a paisagem é a circunscrição territorial (física) do entorno dinâmico perceptível, sendo a resultante de processos dialéticos inferidos a partir da condição espaço-temporal dos seres situados. A referência ao termo “dialético” parte da prospecção metodológica por um modo de se considerar a paisagem, os processos que a implicam, ações de apropriação desse processo – as quais se converteram em coleta de materialidades diversas – e a poética derivada dessa conjugação. A poética dos ambientes expandidos é síntese, uma vez que surge como proposta a partir do contato com termos contraditórios – interior e exterior: se é paisagem (exterior), então não pode estar no interior, a não ser que sintetizada sob a forma de uma abstração instaurada em relação a um espaço externo. A poética dos ambientes expandidos deriva, pois, dos movimentos topológicos dos termos asseridos.

Disso pode-se concluir, também, que a paisagem não pode ser reduzida a uma forma de percebê-la, a não ser, claro, que o façamos tendo em vista a proposta de analisar um excerto ou uma abstração desse todo. Os trabalhos aqui apresentados e analisados partem desse pressuposto dialético. Uma fatia, uma parte, a visualidade ou a sonoridade da paisagem, enfim, qualquer que seja esse excerto, uma vez extraído, não apresentará seu ambiente global, mas, sim, sua antítese. Uma realidade expatriada. A paisagem é e será um todo multissensorial, do qual partimos para evidenciar elementos de apropriação e circunscrever práticas e ambientes de interação. Ao fim e ao cabo, a arte instaura um campo de práticas, saberes e noções a partir

de evocações relacionais entre objetos e ideias. Essa existência ganha forma e se constitui em devir a partir do ato criador, ao qual atribuímos, aqui, o nome *manejo*.

Tais desdobramentos reflexivos serão motes para o desenvolvimento de artigos em conjunto a pesquisadores em Ecologia Acústica, Tecnologia aplicada à Comunicação e Som, Geografia e Filosofia. Até o momento da redação da presente tese, temos parceria firmada com o Laboratório de Bioacústica da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), com o Núcleo Interdisciplinar de Comunicação e Som, da Universidade de Campinas (UNICAMP) e com o Instituto de Ciências Humanas do Pontal, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Docentes e pesquisadores dessas instituições já esboçaram interesse no firmamento de parcerias para realização de pesquisas conjuntas e divulgação de material artístico-científico. Acreditamos que tal articulação de docentes e pesquisadores não-artistas é de profunda importância no desenvolvimento do projeto, com vistas a aprofundar os conhecimentos científicos provenientes do Cerrado, bem como para a criação de ações lúdicas envolvendo a preservação ambiental daquele domínio.

A presente tese buscou, também, delinear aspectos para os usos de tecnologias orientados pela arte. Uma vez que se buscou estabelecer propostas poéticas de imersão na complexidade do Cerrado, acreditamos que a pesquisa referente às tecnologias aqui inseridas, tais como técnicas em espacialização sonora e o desenvolvimento de um sistema audiovisual a ser utilizado durante as performances, deverá ser continuada em caráter integral. Ou seja, os princípios criativos aqui expostos elucidarão práticas concomitantes a serem definidas em torno do desenvolvimento de protótipos cuja finalidade seja aprimorar o objetivo poético proposto. Destarte, procuraremos continuar os estudos e a experimentação artística em conjunto com alguns dos artistas citados neste texto. Outrossim, pretendemos aprofundar as pesquisas concernentes às estratégias de controle gestual aplicadas à espacialização sonora, já iniciadas com a bolsa de Doutorado Sanduiche

(Capes PDSE), no período compreendido entre agosto de 2019 e março de 2020, com os parceiros e pesquisadores do IDMIL, na Universidade McGill. Pretendemos, de mesma forma, estreitar relações artísticas com o Grupo de Estudos, Pesquisas, e Práticas Artística (GEPPA), com o intuito de aprofundar as práticas artísticas em congruência à linha de pesquisa “Arte e Natureza”.

Não menos importante é a continuidade das pesquisas poéticas iniciadas com esta tese. Vislumbramos o desenvolvimento dos preceitos aqui propostos tendo em vista nos debruçar sobre a implementação de um sistema de síntese sonoro-visual para aprimorar as performances, apoiando-nos, sobremaneira, na programação de patches para Max/MSP, iniciada durante o período de pesquisa na McGill University. Tal ação nos fornecerá condições tecnológicas para automatização dos processos de síntese visual em congruência ao processamento sonoro. Também temos como objetivo poético a criação de instalações artísticas interligando diferentes modos de percepção: sonora, visual e tátil – a partir do uso da materialidade plástica do Cerrado, a qual definimos como sendo as rochas, a terra, madeira, plantas, água etc.

Por fim, pretendemos continuar a explorar os modos de percepção dos ambientes expandidos a partir da remodelagem da materialidade primeira, cuja poética seja configurada pelas finalidades artísticas aqui instauradas. Por esse motivo, denominamos a presente pesquisa enquanto “projeto”, pois temos a intenção de constantemente atualizar e continuar o desenvolvimento dos preceitos e práticas aqui desenvolvidos.





REFERÊNCIAS

AB'SABER, Aziz. *Os domínios de natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ALMEIDA, Aires. O que é arte? Três teorias sobre um problema central da estética. *Crítica - Revista de Filosofia*, set. 2000. Disponível em: https://criticanarede.com/fil_tresteoriasdaarte.html. Acesso em: 30 jul. 2020.

AMADO, Miguel. Land, Art: A Cultural Ecology Handbook. *L+Arte # 41*, Lisboa, out. 2007, p. 86.

ASSOCIATION OF ENVIRONMENTAL PROFESSIONALS. Environment Science Associates Inc. *Final environmental impact report: Running Fence, County of Sonoma, California*, 1975.

BAALMAN, Marijea J. Spatial Composition Techniques and Sound Spatialisation Technologies. *Organised Sound*, ano 15, n. 13, p. 209, 2010.

BARBOSA, Altair S. O cerrado está extinto e isso leva ao fim dos rios e dos reservatórios de água. Entrevista cedida a Marcelo Gouveia. *Jornal Opção*, Tocantins, Edição 2048, out. 2014.

BARBOSA, Altair S. Peregrinos do cerrado. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, n. 5, p. 145-193, 18 dez. 1995.

BARBOSA, Altair S. *Sistemas biogeográficos do Cerrado: alguns elementos para sua caracterização*. Goiânia: UCG, 1996.

BARRETT, L.; BROWN, A. R. Towards a definition of the performing AudioVisualist. *Improvise: The Australasian Computer Music Conference*. Brisbane, Australia, p. 46-55, 2009.

BBC NEWS. Global hunger for soybeans 'destroying Brazil's Cerrado savanna'. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/av/world-latin-america-46022184/global-hunger-for-soybeans-destroying-brazil-s-cerrado-savanna>. Acesso em: 15 jul. 2020.

BERTALANFFY, Ludwig von. *Teoria Geral dos Sistemas*. Tradução de Francisco M. Guimarães. Petrópolis: Vozes, 1973.

BERTRAND, Georges; BERTRAND, Claude. *Uma geografia transversal e de travessias: o meio ambiente através dos territórios e das temporalidades*. Maringá: Massoni, 2007.

BERTRAND, Georges. Paisagem e geografia física global. Esboço metodológico. *RAEGA - O Espaço Geográfico em Análise*, Curitiba, n. 8, 2004.

BERTRAND, Georges. Paisagem e Geografia Física global: um esboço metodológico. *Caderno de Ciências da Terra*, São Paulo: IGUSP, n. 13, 1972.

BEUYS, Joseph. *Joseph Beuys*. New York: *Dia Art Foundation*, 1987.

BEUYS, Joseph. *The revolution is Us*. Liverpool: Tate Galery Publications, 1994.

BIGARELLA, João José et al. *Estrutura e origem das paisagens tropicais e subtropicais*. Vol 3. Florianópolis: UFSC, 1994.

BRIANZA, Alejandro. La construcción del espacio sonoro, 2019. Disponível em: <https://alejandrobrianza.com/2019/11/30/la-construccion-del-espacio-sonoro/>. Acesso em: 30 nov. 2019.

BRITES, Blanca; TESSLER, Élide. (org.). *O Meio Como Ponto Zero: Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.


CAGE, John. The future of music: credo. *Music Journal*, New York, v. 20, n. 1, p. 44, 1962.

CAGE, John. The future of music: Credo. In: *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2017.

CAMPESATO, Lílian; IAZZETTA, Fernando. Som, espaço e tempo na arte sonora. In: *XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, Anais [...]*, São Paulo: ANPPOM, ano XVI, p. 775-780, 2006. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/anppom_2006.pdf. Acesso em: 8 jul. 2020.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gili, 2013.

CASTRO, Iná E. O Problema da Escala. In: CASTRO, I. E.; GOMES, P.C.C.; CORREA, R.L. (org.). *Geografia: Conceitos e Temas*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

CENTOLA, Nicolau. A espacialização sonora e os softwares de código aberto. In: 4º ENCONTRO INTERNACIONAL DE GRUPOS DE PESQUISA: Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia & Realidades Mistas - LATITUDES  ATITUDES. *Anais [...]*. São Paulo, jan. 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/319226021_A_espacializacao_sonora_e_os_softwares_de_codigo_aberto. Acesso em: 02 mai. 2018.

- CHOWNING, J. M. The Simulation of Moving Sound Sources. *Computer Music Journal*. Massachusetts Institute of Technology Press (MIT Press). Cambridge, MA, v. 1 n. 3, p. 48-52, 1977.
- CHRISTOFOLETTI, A. *Modelagem de sistemas ambientais*. São Paulo: Edgar Blücher, 1999.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COSGROVE, Denis. Towards a Radical Cultural Geography of Theory. *Antipode - a Radical Journal of Geography*, Worcester, v. 1, n. 15, p. 1-11, 1983.
- COSTA, Valério Fiel da. O Lugar da Performance na música indeterminada cageana. *Revista Música Hodie*, v. 17, n. 1, p. 7-18, 2017.
- COSTA NETO, Anésio Azevedo. *Arte, conhecimento e linguagem: intervenções artísticas em Ituiutaba - MG*. 2013. 204 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte Contemporânea). Universidade de Brasília, Brasília, 2013.
- COX, Christoph; WARNER, Daniel (org.) *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Revised Edition. New York: Bloomsbury Publishing, 2017.
- CUBITT, Sean. *Videography: video media as art and culture*. Basingstoke: Macmillan, 1993.
- DANIELS, Stephen. Marxism, Culture, and the Duplicity of Landscape. In: PEET, R.; THRIFT, N. (ed.). *New Models in Geography*, v. 2. London: Unwin Hyman, p. 196-220.
- BRITTO, Monique Cristine de; FERREIRA, Cássia de Castro Martins. Paisagem e as diferentes abordagens geográficas. *Revista de Geografia – PPGeo – UFJF*, v. 1, n. 2, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DUARTE, Marina. H. L.; CALIARI, Ernesto P.; VIANA, Yasmin P.; NASCIMENTO, Luciana B. A natural orchestra: how are anuran choruses formed in artificial ponds in southeast Brazil?. *Amphibia-Reptilia*, v. 40, n. 3, p. 373-382, 2019.
- DUARTE, M. H. L.; KAIZER, M. C.; YOUNG, R. J.; RODRIGUES, M.; SOUSA-LIMA, R. S. Mining noise affects loud call structures and emission patterns of wild black-fronted titi monkeys. *Primates*, n. 59, p. 89-97, 2017.
- DUARTE, M. H. L.; SOUSA-LIMA, R. S.; YOUNG, R. J.; FARINA, A.; VASCONCELOS, M.; RODRIGUES, M.; PIERETTI, N.: The impact of noise from open-cast mining on Atlantic forest biophony. *Biol. Conserv*, n. 191, p. 623-631, 2015.

DUARTE, Marina. H. L. *Mineração, Poluição Sonora e Impactos na Comunicação Animal*. 2015. 120 f. Tese (Doutorado em Ecologia). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: http://pos.icb.ufmg.br/pgecologia/teses/T120_Marina_Duarte.pdf. Acesso em: 15 dez. 2015.

DUARTE, Marina; CALIARI, Ernesto; VIANA, Yasmin; NASCIMENTO, Luciana. A natural orchestra: How are anuran choruses formed in artificial ponds in southeast Brazil?. *Amphibia-Reptilia*. v. 1, n. 10, 2019.

ELDRIDGE, Alice; GUYOT, Patrice Guyot; MOSCOSO, Paola; JOHNSTON, Alison; EYRE-WALKER, Ying; PECK, Mika. Sounding out ecoacoustic metrics: Avian species richness is predicted by acoustic indices in temperate but not tropical habitats. *Ecological Indicators*, n. 95, p. 939-952, 2018.

FARIA, Regis R. A. *Auralização em ambientes audiovisuais imersivos*. São Paulo. 2005. 191 f., Tese (Doutorado em Engenharia). Universidade de São Paulo, 2005.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 275-288.

FLAM, Jack. *Robert Smithson: The collected writings*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1996.

FRANCO, E. S. A Transmutação em Ciberpajé: Transmídia, Performance e Vida. In: #11ART - ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, *Anais [...]*, Brasília: UnB, v. 1, p. 1-11, 2012.

FRANCO, Edgar; FORTUNA, Danielle Barros. Histórias em quadrinhos, performance e vida: da 'Aurora Pós-Humana' à 'Ciberpajelança'. In: REBLIN, Iuri Andréas; RODRIGUES, Márcio dos Santos (org.). *Arte Sequencial em Perspectiva Multidisciplinar*. Leopoldina-MG: Aspas, 2015. p. 43-74.

GIBSON, James J. *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1986.

GUIMARÃES, Solange Terezinha de Lima. *Paisagens: aprendizados mediante as experiências: um ensaio sobre interpretação e valoração da paisagem*. 2007. 164 f. Tese (livre-docência) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, Karl Ludwig. *Materialities of communication*. Redwood: Stanford University Press, 1994.

HACK, Lilian; SOUSA, Edson Luiz André. Dos buracos no objeto: Land art e profanação. *Revista Ciclos*, Florianópolis, v. 1, n. 1, Ano 1, set. 2013.

HEIZER, M.; SMITHSON, R.; OPPENHEIM, D. Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

HIRASHIMA, Simone Q. S.. *Percepção sonora e térmica e avaliação de conforto em espaços urbanos abertos do município de Belo Horizonte-MG*. 2014. 246 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16132/tde-23062015-172738/publico/HirashimaSimoneTese.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2020.

HUSSERL, Edmund. *Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica*. São Paulo: Idéias & Letras, 2006a.

HUSSERL, Edmund. *Logical investigations*. Routledge, 2006b.

HUSSERL, Edmund. Phantasy, image consciousness, and memory (1898-1925). *Springer Science & Business Media*, vol. 11, 2006c.

INGOLD, Timothy. Against soundscape. In: CARLYLE, A. (ed.). *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*. Paris: Double Entendre, 2007. p. 10-13.

INPE. *Terra Brasilis* – monitoramento da vegetação nativa. Disponível em: <http://terrabrasilis.dpi.inpe.br/app/dashboard/deforestation/biomes/cerrado/increments>. Acesso em: 15 jul. 2020.

JOHNSON, D. L.; SCHAETZL, R. J. Differing views of soil and pedogenesis by two masters: Darwin and Dokuchaev. *Geoderma*, n. 237–238, p. 176–189, 2015.

JOHNSON, Timothy A. Minimalism: Aesthetic, Style or Technique? *The Musical Quarterly*, v. 78, n. 4, p. 742-773, 1994.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura* [CRP]. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KOHLER, H. C. A Escala na Análise Geomorfológica. *Revista Brasileira de Geomorfologia*, v. 2, n. 1, p. 21-33, 2001.

KRAUSE, Bernard. *A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo selvagem*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. In: CAVALCANTI, A.; TAVORA, M. L. (Orgs.). *Arte & ensaios*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008. p. 128-137. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf. Acesso em: 27 jan. 2017.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind. O Duplo Negativo: Uma nova sintaxe para a escultura. In: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October*, v. 8, p. 31-44, 1979. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778224>. Acesso em: 16 set. 2019.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Artes & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, ano XV, n. 17, p. 166-187, 2008*.

LA BLACHE, Paul Vidal de. As características próprias da Geografia. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio. *Perspectivas da Geografia*. São Paulo: Difel, 1982.

LAGNADO, L. A instauração: um conceito entre instalação e performance. In: BASBAUM, R. (org.) *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 34.

LAROM, D. et al. The influence of surface atmospheric conditions on the range and area reached by animal vocalizations. *Journal of experimental biology*, v. 200, n. 3, p. 421-431, 1997.

LEPETIT, B. Sobre a Escala na História. In: REVEL, J. (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Tradução de Dora Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

- LEWIS, Peirce. Axioms for Reading the Landscape. In: MEINIG, D. W. (ed.). *The Interpretation of Ordinary Landscapes: Geographical Essays*. Oxford: Oxford University Press, 1979. p. 11-32.
- LONG, Richard. Concentrations IX – 1982. In: DALLAS MUSEUM OF ART, *Description of the exhibition: Richard Long*, March 31–July 8, 1984.
- MAEDER, Marcus; SIRCH, Angela. *Marcus Maeder Portfolio*, published by Domizil and Avataradio, 2019. Disponível em: http://domizil.ch/marcus_maeder/mm_portfolio_2019.pdf. Acesso em: 12 jan. 2020.
- MALINA, Roger. Realidades úmidas: as artes e as novas biológicas. In: DOMINGUES, Diana (org.). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997. p. 226-232.
- MARQUEZ, Renata Moreira. Arte e geografia. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca; COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da (org.). *Imagens Marginais*. Natal: EdUFRN, 2006. p. 11-22.
- MENEZES, P. M. L.; COELHO NETTO, A. L. Escala: Estudo de Conceitos e Aplicações. In: XIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CARTOGRAFIA. *Anais [...]*. Recife, 1999. CD-ROM.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- METZGER, Jean P. O que é ecologia de paisagem?. *Biota Neotropica*, v. 1, n. 1/2, Campinas, SP, 2001.
- MILES, Malcolm. Eco-aesthetic dimensions: Herbert Marcuse, ecology and art. *Cogent Arts & Humanities*, v. 3, n. 1, 2016.
- MORIN, E.; LISBOA, E. *Introdução ao pensamento complexo*. v. 3. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- MORSE, Margaret. Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between. In: HALL, Douglas; FIFER, Sally Jo (ed.). *Illuminating Video*. New York, NY: Aperture Foundation. 1990. p. 153-167.
- MUNNÉ, F. Las teorías de la complejidad y sus implicaciones en las ciencias del comportamiento. *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology*, v. 29, n. 1, p. 1-12, 1995.
- OLIVEIRA, A. L. G. Da paisagem sonora à escuta que faz a paisagem. *Colloquium Humanarum*, v. 14, p. 809-814, 2017.

OLIVEIRA, A. L. G. Paisagem Sonora como obra híbrida: espaço e tempo na produção imagética e sonora. *Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista*, v. 3, 2011.

OLWIG, Kenneth. Landscape: The Lowenthal Legacy. In: ASSOCIATION OF AMERICAN GEOGRAPHERS, Anais [...], vol. 93, n. 4, p. 871-877, 2003.

PIJANOWSKI, Bryan C.; FARINA, Almo; GAGE, Stuart H.; DUMYAHN, Sarah L.; KRAUSE, Bernie L. What is soundscape ecology? An introduction and overview of an emerging new science. *Landscape ecology*, v. 26, n. 9, p. 1213-1232, 2011.

PETRAITIS, Peter S.; LATHAM, Roger Earl; NIESENBAUM, Richard A. The maintenance of species diversity by disturbance. *The Quarterly Review of Biology*, v. 64, n. 4, p. 393-418, 1989.

PAREYSON, Luigi. *Estética, teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens críticas: Robert Smithson – arte, ciência e indústria*. São Paulo: EDUC; Editora Senac São Paulo; FAPESP, 2010.

PETERS, Nils. *Sweet [re]production: Developing sound spatialization tools for musical applications with emphasis on sweet spot and off-center perception*, 2010. (Ph.D. dissertation). Department of Music Research, Schulich School of Music, McGill University, 2010.

PIRETTI, N.; FARINA, A.; & MORRI, D. A new methodology to infer the singing activity of an avian community: The Acoustic Complexity Index (ACI). *Ecological Indicators*, v. 11, n. 3, p. 868–873, 2010.

PRANDO, Felipe C. M. Paisagens contemporâneas em práticas discursivas artísticas. In: MARTINS, Maria Virginia Gordilho; HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera (Org.). *Anais do 18º Encontro Nacional da Anpap: Transversalidades nas Artes Visuais*. Salvador: ANPAP; EDUFBA, 2009. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/encontros/anais/>. Acesso em: 15 abr. 2016.

PRATES, Eufrasio. Música, interatividade e transmídia: uma abordagem holofractal. In: #12 ART - ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, Anais [...], Brasília: UnB, 2013. Disponível em: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/EufrasioPrates2.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2020.

PRATES, Eufrasio. Holofractal transducer of music and image: a post-modern musical instrument for laptop ensemble and orchestra. In: FIRST SYMPOSIUM ON LAPTOP

ENSEMBLES AND ORCHESTRAS, *Proceedings* [...], p. 123-126. 2012. Disponível em: https://ccrma.stanford.edu/~ruviaro/texts/SLEO_2012_Proceedings.pdf. Acesso em: 8 jul. 2020.

PRATES, Eufrásio. *Música holofractal em cena: experimentos de transdução semiótica de noções da física holonômica, da teoria do caos e dos fractais no campo da improvisação performática*. 2011. 164 f., il. Tese (Doutorado em Arte). Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

RACINE, J. B.; RAFFESTIN, C.; RUFFY, V. Escala e ação, contribuição para uma interpretação do mecanismo de escala na prática da Geografia. *Revista Brasileira de Geografia*. Rio de Janeiro, ano 45, n. 1, p. 123-135, jan/mar. 1983.

RAMME, Noéli. Instauração, um conceito na filosofia de Goodman. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, n. 15, 2007.

RAUSCHER, Beatriz. Cruzamentos, esquinas e a situação do lugar: ações artísticas em contexto urbano. In: MARTINS, Maria Virginia Gordilho; HERNÁNDEZ, Maria Herminia Olivera (org.). *Anais do 18º Encontro Nacional da Anpap: Transversalidades nas Artes Visuais*. Salvador: ANPAP; EDUFBA, 2009. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/encontros/anais/>. Acesso em: 15 abr. 2016.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Éilda. (org.). *O Meio Como Ponto Zero: Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. p. 123-140.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em artes visuais. *Porto Arte*, Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais-UFRGS, n. 13, v. 7, 1996.

REYNER, Igor Reis. Pierre Schaeffer e sua teoria da escuta. *Revista Opus*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 77-106, dez. 2011. Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/17.2/files/OPUS_17_2_Reyner.pdf. Acesso em: 15 ago. 2019.

RIBAS, A. D.; VITTE, A. C. O curso de geografia física de Immanuel Kant (1724-1804): entre a cosmologia e a estética. *Biblio 3w* (Barcelona), v. XIV, p. 5-13, 2009. Disponível em: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-844.htm>. Acesso em: 15 ago. 2019.

ROSENTHAL, Dália. *O elemento material na obra de Joseph Beuys*. 2002. Dissertação (Mestrado em Arte). Unicamp, Campinas, 2002.

RUSSOLO, L. A arte dos ruídos manifesto futurista. Tradução de Flo Menezes. In: MENEZES, Flo (org.). *Música eletroacústica: História e estéticas*, São Paulo: Edusp, 2009, p. 52.

SAMUELS, D. W., MEINTJES, L.; OCHOA, A. M.; PORCELLO, T. Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *Annual Review of Anthropology*, v. 39, n. 1, p. 329-345, 2010.

SANTOS, Cesar Augusto Baio. *Da imersão à performatividade: vetores estéticos da obra-dispositivo*. 2011. 219 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4287>. Acesso em: 10 mar. 2020.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. Técnica e tempo. Razão e emoção. 4ª ed. 5ª reimpr. São Paulo: Edusp, 2009.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. 6ª ed. São Paulo: Edusp, 2012.

SCHACHER, J. C.; KOCHER, P. Ambisonics Spatialization Tools for Max/MSP. In: INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE. *Proceedings* [...], p. 274–277. 2006. Disponível em: https://www.jasch.ch/pub/ICMC06_Ambisonics_Tools.pdf. Acesso em: 10 mar. 2020.

SCHACHER, Jan C. Seven Years Of Icst Ambisonics Tools For Max/MSP - A Brief Report. In: 2nd INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON AMBISONICS AND SPHERICAL ACOUSTICS. *Proceedings* [...]. 2010. Disponível em: http://ambisonics10.ircam.fr/drupal/files/proceedings/poster/P1_7.pdf. Acesso em: 10 mar. 2020.

SCHAEFFER, P. *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

SCHAFER, R. M. *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. New York: Knopf, 1977.

- SCHEIN, Richard H. The place of landscape: A conceptual framework for interpreting an American scene. In: ASSOCIATION OF AMERICAN GEOGRAPHERS. *Annals* [...], v. 87, n. 4, p. 660-680, 1997.
- SCHIER, R. A. Trajetórias do conceito de paisagem na geografia. in: RAEGA - O Espaço Geográfico em Análise, Curitiba, n. 7, p. 79-85, Curitiba, 2003.
- SCHIER, R. A. *As concepções da paisagem no código florestal*. 2003. 117 f. Dissertação (Mestrado em Geografia), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.
- SERRA, Richard. Deslocamento. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009, p. 325-329.
- SHAW, Denis J. B; OLDFIELD, Jonathan D. Landscape Science: A Russian Geographical Tradition, *Annals of the Association of American Geographers*, ASSOCIATION OF AMERICAN GEOGRAPHERS. *Annals* [...], v. 97, n. 1, p. 111-126, 2007.
- SIMMEL, G. *A Filosofia da Paisagem*. Tradução de Artur Morão. de Filosofia. Covilhão: Universidade da Beira Interior, 2009. Coleção de Textos Clássicos
- SIMMEL, G. The philosophy of landscape. *Theory, Culture & Society*, v. 24, n. 7-8, p. 20-29, 2007.
- SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2ª. ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- SOCHAVA, V. B. O estudo de Geossistemas. *Métodos em questão*, n.16, São Paulo, IGUSP, 1977. 51 p.
- SOCHAVA, V. B. Por uma Teoria de classificação de Geossistemas da vida terrestre. *Biogeografia*, n.14, São Paulo, IGUSP, 1978. 23 p.
- TOURINHO, C. D. C. O lugar da experiência na fenomenologia de E. Husserl: de Prolegômenos a Ideias I. *Revista Trans/Form/Ação*, Marília, v. 36, n. 3, p. 35-52, set./dez., 2013. Disponível em <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/transformacao/article/view/3374>. Acesso em: 5 set. 2017.

TRICART, Jean. *Ecodinâmica*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, 1977.

UEXKÜLL, Jakob Von. *Dos animais e dos homens: digressões pelos seus mundos próprios & Doutrina do Significado*. Lisboa: Livros do Brasil, 1982.

VAZ, Felipe Fessler. *Elementos da arte sonora*. 2008. 105 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

VITTE, Antonio C.; SILVEIRA, Roberison W. D. Kant, Goethe e Alexander von Humboldt: estética e paisagem na gênese da Geografia física moderna. *ACTA Geográfica*, Boa Vista, v. 4, n. 8, p. 07-14, jul./dez. 2010.

VOTTA JUNIOR, Alfredo. *A Música Tintinabular de Arvo Pärt*. 2009. 306 f. Dissertação (Mestrado em Música), Unicamp, Campinas, 2009. Disponível em: <https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/75254/alfredo-votta-junior/>. Acesso em: 19 set. 2018.

WESTGEEEST, Helen. *Video Art Theory: A Comparative Approach*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2015.

XENAKIS, Iannis; BROWN, Roberta; RAHN, John. Xenakis On Xenakis. *Perspectives Of New Music*, Princeton, v. 25, n. 1/2, p. 16-63, dez. 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.